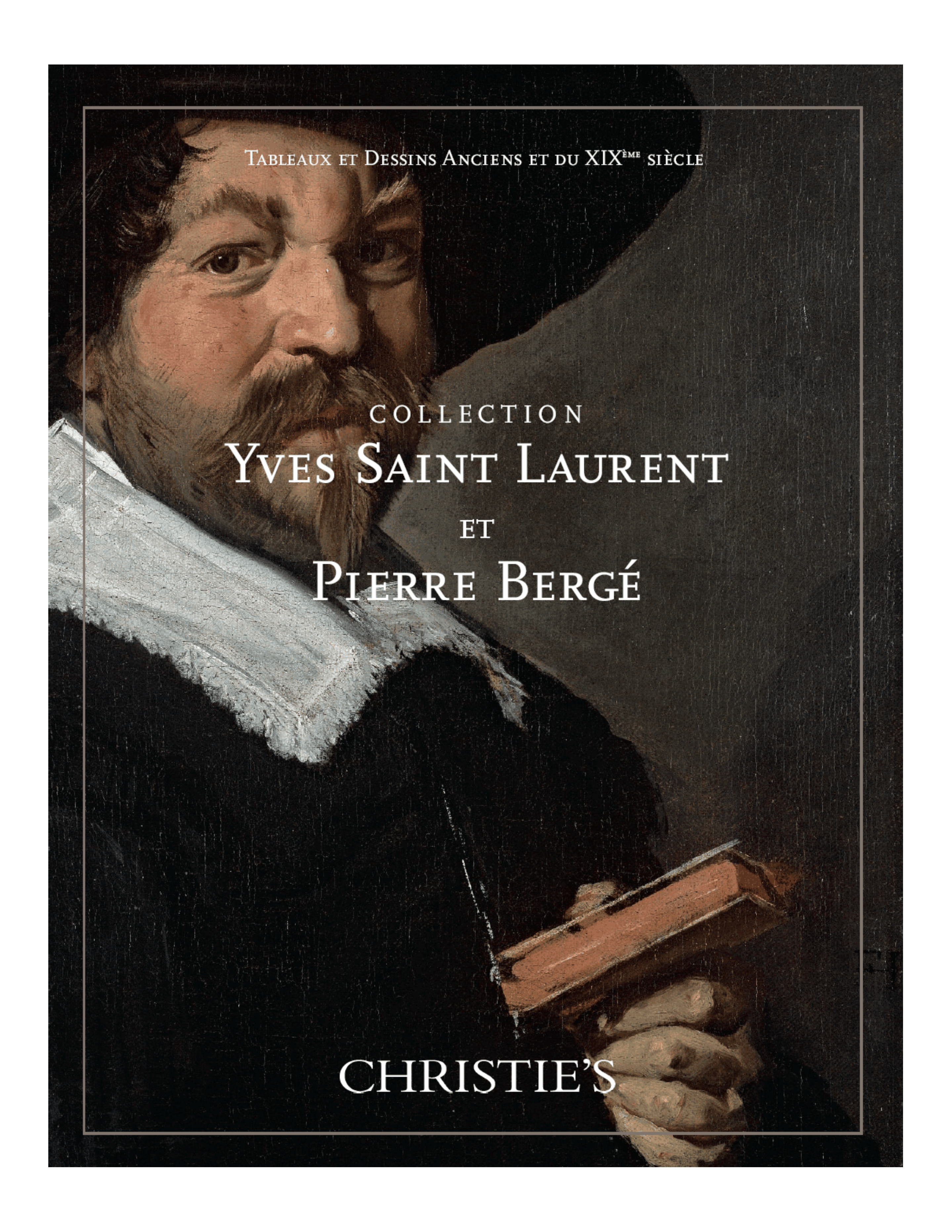
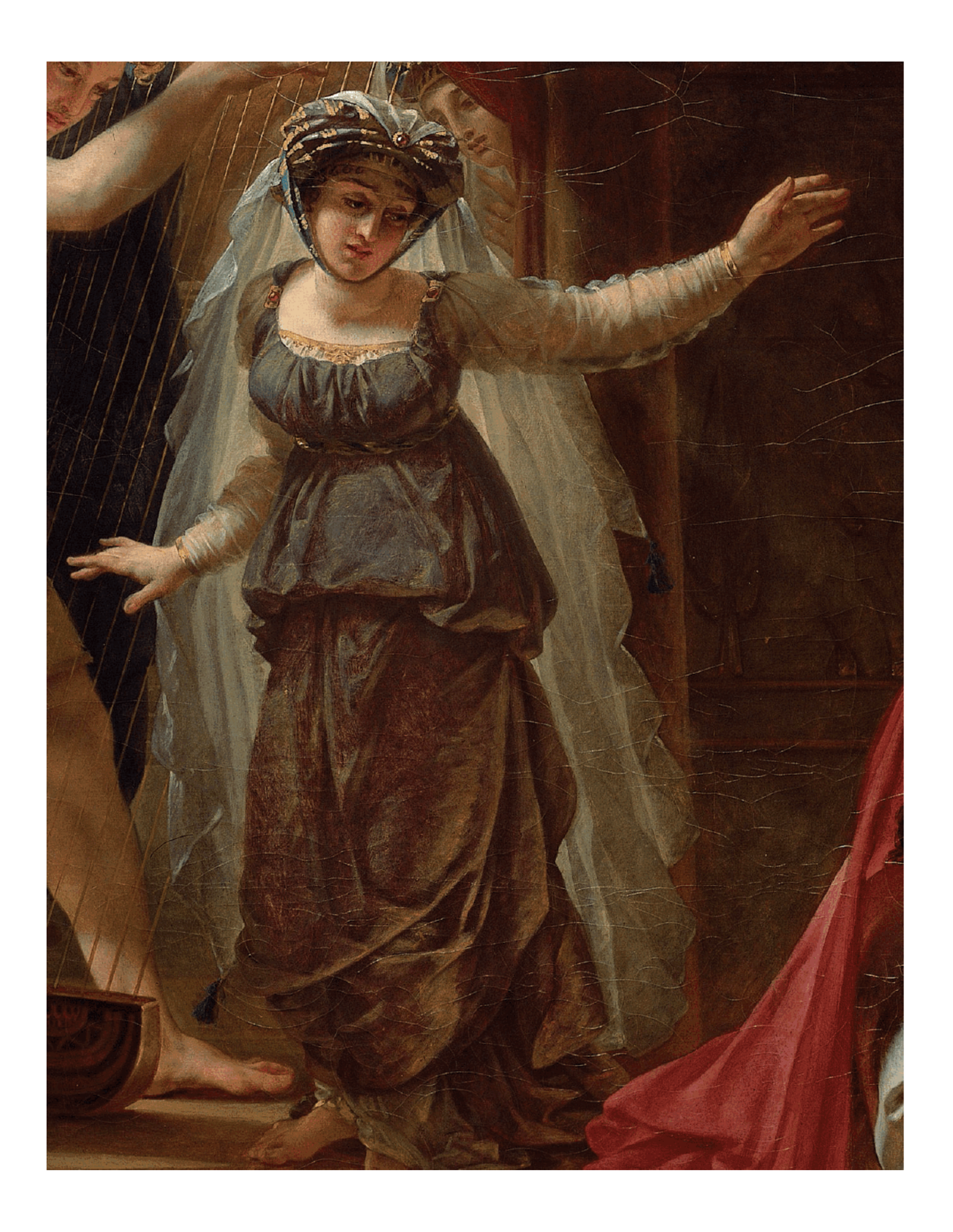

Tableaux et Dessins Anciens et du XIXème siècle
COLLECTION
Yves Saint Laurent
et
Pierre Bergé
CHRISTIE'S







Tableaux et Dessins Anciens et du XIXème siècle

MARDI 24 FÉVRIER
14H00





Ma volonté est que mes dessins, mes estampes, mes bibelots, mes livres, enfin les choses d'art qui ont fait le bonheur de ma vie, n'aient pas la froide tombe d'un musée et le regard bête du passant indifférent, et je demande qu'elles soient toutes éparpillées sous les coups de marteau des commissaires-priseurs et que la jouissance que m'a procurée l'acquisition de chacune d'elles, soit redonnée, pour chacune d'elles, à un héritier de mes goûts.

Edmond de Goncourt

My wish is that my drawings, my prints, my bibelots, my books, the works of art which have been the joy of my life, are not consigned to the cold tomb of a museum and the coarse gaze of the indifferent passer-by, and I ask that they are all scattered by the commissaire-priseur's gavel so that the joy which each acquisition gave me can be experienced once again by the inheritors of my tastes.

Edmond de Goncourt



La collection que Christie's met en vente, avec le concours de Pierre Bergé et Associés, a été constituée au cours des cinquante dernières années par deux hommes passionnés d'art, de culture et bien décidés à réunir les tableaux, objets, meubles les plus beaux, sans parti pris ni a priori, mais fidèles seulement à leur goût et surtout à leur exigence. Nous nous sommes rencontrés, Yves Saint Laurent et moi – puisque c'est de nous qu'il s'agit – en 1958 et très vite nous avons su qu'un jour nous ferions une collection.

Nous ne l'avons pas commencée tout de suite mais avons attendu d'avoir les moyens de satisfaire cette exigence. C'est ainsi que la première œuvre d'art que nous avons acquise est le *Portrait de Mme L.R.* par Brancusi. Très jeune j'étais allé chez Brancusi, impasse Ronsin, et je ne me doutais pas qu'un jour je vivrais avec une de ses sculptures.

Nous eûmes la chance, assez vite, de pouvoir faire entrer chez nous Matisse, Picasso et quelques autres et de commencer à vraiment collectionner. Il faut comprendre que nous avons été intéressés par toutes les formes d'art et que nous n'avons jamais fait de différence, ni établi de hiérarchie, entre un cratère grec, un émail de Limoges ou de Venise, une sculpture africaine, un meuble art déco, un bronze de Jean de Bologne, un tableau de Frans Hals, une aquarelle de Cézanne, un ready-made de Duchamp, un mobile de Calder, une coupe en vermeil d'Augsbourg, une toile de Paul Klee ou de Géricault, pour ne citer que quelques unes des œuvres dont nous nous sommes entourés.

Si j'ai pris la décision de me séparer de la totalité de cette collection, c'est qu'à mes yeux, après la mort d'Yves Saint Laurent, le 1er Juin 2008, elle avait perdu une grande partie de sa signification. En effet, cette collection s'est faite à deux. Comment faire une collection à deux ? Nous ne nous sommes jamais posé la question, tant nos choix se sont complétés. L'un avait-il une attirance pour l'art déco que l'autre la partageait aussitôt. Aimait-il surtout la peinture que l'autre adhérait sans réticence. Nous avons construit une œuvre partagée, tant il est vrai qu'une collection est véritablement une œuvre. On peut certes s'amuser à deviner quelle est la part de l'un et celle de l'autre mais on risquerait de se tromper. Parfois, nous ne le savions pas nous-mêmes. Nous n'avons demandé l'aide de personne, nous n'avons pas chargé qui que ce soit de constituer tout ou partie de notre collection. Cela nous aurait privés d'une part du plaisir qui fut le nôtre.

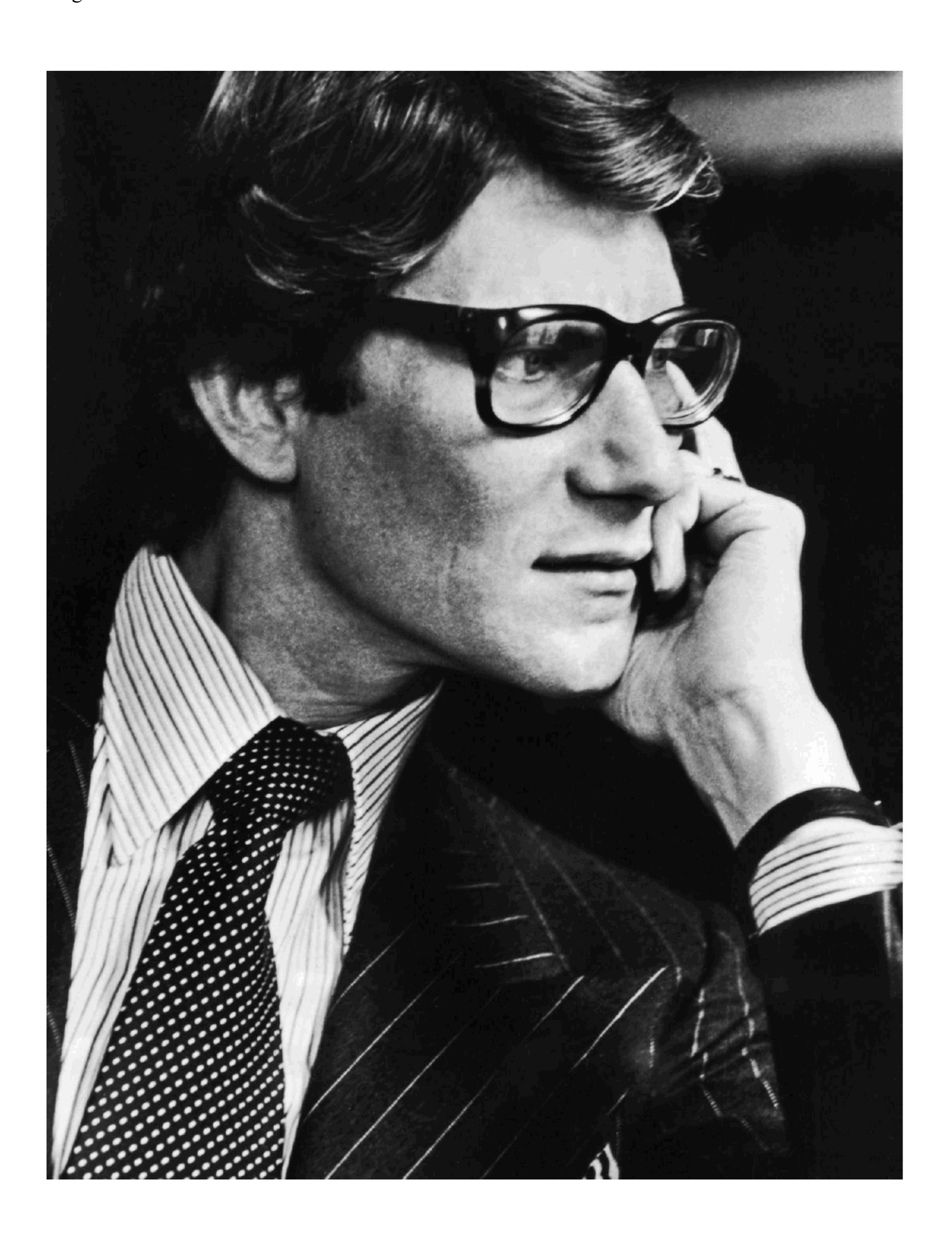
Nous ne nous sommes fiés qu'à nos coups de foudre et n'avons été guidés que par eux. Je ne m'imagine pas poursuivre ma passion de collectionneur sans Yves. D'une ville étrangère, je l'ai souvent appelé pour lui faire part d'une découverte, un objet, un tableau.

Il comprenait tout de suite, s'excitait au téléphone, avait hâte de le découvrir à mon retour.

Aujourd'hui, il me faut mettre un terme à cette collection. Je le fais sans regret et sans nostalgie. J'ai eu la chance de vivre avec tous ces objets, meubles, sculptures, tableaux ; je souhaite que d'autres connaissent la même chance. Je souhaite que tout ce que nous avons aimé avec tant de passion trouve place chez d'autres collectionneurs.

Ainsi va la vie des œuvres d'art : elles vont de main en main, de maison en maison, d'un continent à l'autre. C'est leur destin. Elles ne sont là que pour être admirées, aimées. Peu importe par qui. Je serais fier – oui disons-le – si certaines trouvaient place au milieu d'autres chefs-d'œuvre. Quoiqu'il en soit, je serais surtout heureux si un jour, bien plus tard, en regardant une de ces œuvres, un collectionneur pouvait dire en parlant d'Yves Saint Laurent et de moi : « *Ils ne se sont pas trompés.* »

Pierre Bergé



The collection being auctioned by Christie's, with the support of Pierre Bergé & Associés, was assembled over the last fifty years by two men with a passion for art and culture, determined to bring together the finest paintings, objects, and furniture without bias or prejudice whilst remaining true to their tastes and, above all, to their ideal. Yves Saint Laurent and I - the two men in question - met in 1958, and it soon became clear that one day we would have a collection.
We did not start immediately for we had to wait to acquire the means to satisfy our ideal. And so it was that the first work of art we acquired was the *Portrait of Mme L.R.* by Brancusi. I was very young when I first went to Brancusi's studio in the Impasse Ronsin, and I had no idea that one day I would live with one of his sculptures. Soon enough, we had the good fortune to be able to acquire works by Matisse, Picasso and a few others and to truly start collecting. One has to understand that we were interested in all forms of art and that we never differentiated nor established a hierarchy between a Greek vase, a Limoges or Venice enamel, an African sculpture, a piece of art deco furniture, a Jean de Boulogne bronze, a Frans Hals painting, a Cézanne watercolour, a Duchamp ready-made, a Calder mobile, an Augsburg vermeil cup, or a canvas by Paul Klee or Géricault, to cite just a few of the works which surrounded us.
If I have taken the decision to part with the entire collection, it is because in my eyes, after the death of Yves Saint Laurent on June 1st 2008, it has lost the greater part of its significance. We built this collection together. How do you create a collection together? We never asked ourselves that question, for our choices were perfectly complementary. If one of us had an attraction for art deco then the other immediately shared it. If one liked painting above all, the other shared the same taste unreservedly. We built a shared work, for a collection is truly a work. Certainly, one could have fun trying to discern which part came from the one and which part came from the other but at the risk of being mistaken. Sometimes, we did not know ourselves. We did not ask anyone for assistance, we did not approach anybody to form all or part of our collection. To do so would have deprived us of part of the pleasure that was ours. We relied solely on the passion of the moment and were guided by that alone. I cannot imagine pursuing my passion as a collector without Yves.
I often called him from a foreign city to share a discovery, an object, a painting with him. He understood right away. He would get excited on the telephone and be impatient to discover it when I returned.
Today, the time has come to dissolve this collection. I do so without regret, without nostalgia. I have been fortunate enough to live with all these objects, pieces of furniture, sculptures, and paintings. I would now like others to have the same opportunity. I hope that everything that we have loved with so much passion finds a home with other collectors.
And so goes the life of works of art: they pass from hand to hand, from house to house, from one continent to another. That is their destiny. Their only purpose is to be admired, and loved. Never mind by whom. I will be proud – yes, proud – if some find a place among other masterpieces. Whatever the case, I will be particularly happy if one day, a long time from now, when looking at one of these works, a collector can say when talking about Yves Saint Laurent and I: *"They were not mistaken."*

PIERRE BERGÉ


D. LUÍS MARIA DE CISTUE Y MARTÍNEZ
OCHO MESES D SU ER.
F. GOYA



AVERTISSEMENT

Conformément à l'article L321-4 du code de commerce, il est précisé que Monsieur Pierre Bergé, Président de la SVV PBA, est copropriétaire indivis des biens de l'ensemble des lots de la collection offerts à la vente.

IMPORTANT NOTICE

In accordance with article L321-4 of the French Code of Commerce, kindly note that Mr. Pierre Bergé, President of the Auction House PBA, is the joint co-owner of the lots to be auctioned in this sale.

Tableaux et Dessins Anciens et du XIXème siècle

VENTE
Mardi 24 février 2009
à 14h00

Le Grand Palais, Paris

EXPOSITION PUBLIQUE

Samedi	21 février	09h00–minuit
Dimanche	22 février	09h00–minuit
Lundi	23 février	09h00–13h00

CODE DE LA VENTE
Pour tous renseignements ou ordres d'achats, veuillez rappeler la référence
MOUJIK-1209
In sending written bids or making enquiries, this sale should be referred to as
MOUJIK-1209

RÉSULTATS
Paris : +33 (0)1 40 76 83 58
Londres : +44 (0)20 7627 2707
New York : +1 212 452 4100
Internet: www.christies.com

CONDITIONS DE VENTE
La vente est soumise aux conditions générales imprimées en fin de catalogue.

CONDITIONS OF SALE
The sale is subject to the Conditions of Sale printed at the end of the catalogue.

Christie's France SNC – Agrément 01/003 [50]

Participez à cette vente avec
CHRISTIE'S LIVE™
Cliqué, Adjugé ! Partout dans le monde.
Enregistrez-vous sur www.christies.com

CONTACT CHRISTIE'S LIVE PARIS
Stéphanie Court
Téléphone: +33 (0)1 40 76 83 60



COLLECTION YVES SAINT LAURENT ET PIERRE BERGÉ

Paris, Le Grand Palais

EXPOSITION PUBLIQUE

Samedi	21 février	de 9h00 à minuit
Dimanche	22 février	de 9h00 à minuit
Lundi	23 février	de 9h00 à 13h00

VENTE AUX ENCHÈRES

Lundi 23 février

19h00 Art Impressionniste et Moderne

Mardi 24 février

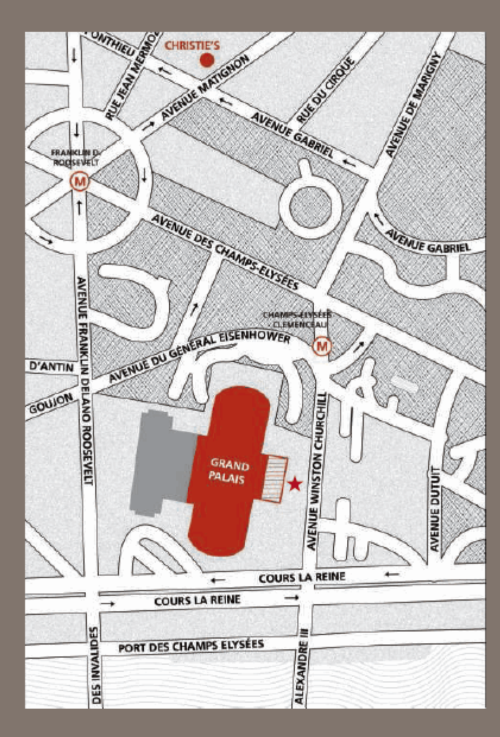
14h00 Tableaux et Dessins Anciens et du XIXème siècle
15h00 Orfèvrerie, Miniatures et Objets de vertu
18h00 Arts Décoratifs du XXème siècle

Mercredi 25 février

13h00 Sculptures et Objets d'Art
19h00 Art d'Asie, Archéologie et Mobilier

INFORMATIONS

Tél: 01 40 76 83 51 ou 01 40 76 83 61
Fax: 01 40 76 85 86



LE GRAND PALAIS

ENTRÉE DU PUBLIC
avenue Winston Churchill
75008 Paris

ACCÈS
Métro:
Ligne 1: Champs-Elysées Clémenceau ou Franklin D. Roosevelt.
Ligne 13: Champs-Elysées Clémenceau

Bus :
Lignes 28, 42, 52, 73, 83, 93

RER :
Ligne C, station Invalides

Parking:
Rond-point des Champs-Elysées, Place de la Concorde,
parc François Ier.

SPÉCIALISTES ET SERVICES DE CHRISTIE'S POUR CETTE VENTE

SPÉCIALISTES

Tableaux anciens
Cécile Bernard
Directeur du Département
Tableaux Anciens, Paris
+33 (0)1 40 76 85 87

Elvire de Maintenant
Spécialiste Senior
+33 (0)1 40 76 86 15

Nicholas Hall
International Director
Old Master Pictures
+1 212 636 2122

Richard Knight
International Director
Old Master Pictures
+44 20 7389 2159

Ben Hall
Head of Department
Old Master Pictures, New York
+1 212 636 2121

Paul Raison
Head of Department
Old Master Pictures, London
+44 20 7389 2086

Dessins Anciens et du XIXème siècle
Benjamin Peronnet
International Director
Old Master Drawings
+44 20 7389 2272

Ketty Gottardo
Directeur du Département
Dessins Anciens, Paris
+33 (0)1 40 76 83 59

Hélène Rihal
Spécialiste Junior
+33 (0)1 40 76 86 13

Tableaux du XIXème siècle
Etienne Hellman
Directeur du Département Tableaux XIXème et Orientalistes, Paris
+33 (0)1 40 76 84 06

Sebastian Goetz
Specialist 19th Century Pictures, London
+44 20 7389 20 48

Marie Koutsomallis
Spécialiste Junior
+33 (0)1 40 76 84 26

ADMINISTRATION

Dessins Anciens et du XIXème siècle
Capucine Tamboise
+33 (0)1 40 76 85 68

Tableaux Anciens
Marie-Sophie Schmit
Tel :+33 (0)1 40 76 83 56
Fax : +33 (0)1 40 76 83 50

COORDINATION GÉNÉRALE

Virginie Masurel
+33 (0)1 40 76 83 85
Pauline Cintrat
+33 (0)1 40 76 86 23
Aurore de Guernon
+33 (0)1 40 76 84 47

EMAIL

Initiale du prénom suivie du nom de famille@christies.com
(ex:Cécile Bernard= cbernard@christies.com)

COMMISSAIRES-PRISEURS

Antoine Godeau
Lionel Gosset

ORDRES D'ACHAT ET ENCHÈRES TÉLÉPHONIQUES
ABSENTEE BIDS AND TELEPHONE BIDS

Nous sommes à votre disposition pour organiser des enchères téléphoniques pour les œuvres d'art ou objets de collection dont la valeur est supérieure à €750.
We will be delighted to organise telephone bidding for lots above €750.
Tel: +33 (0)1 40 76 84 13
Fax: +33 (0)1 40 76 85 51
www.christies.com

RÈGLEMENT ACHETEURS
PAYMENT

Tel: +33 (0)1 40 76 83 77
Fax: +33 (0)1 40 76 85 86

ENTREPOSAGE ET RETRAIT DES ACHATS
STORAGE AND LOT COLLECTION

Tel: +33 (0)1 40 76 86 17
Fax: +33 (0)1 42 56 26 05

TABLEAUX ET PETITS OBJETS

Tous les lots vendus seront conservés dans nos locaux au 9, avenue Matignon, 75008 Paris.

MEUBLES ET OBJETS VOLUMINEUX

Tous les lots vendus transférés chez André Chenue S.A. pourront être retirés à partir du Lundi 2 mars.

PICTURES AND SMALL OBJECTS

All lots sold will be kept in our office, 9 avenue Matignon, 75008 Paris.

FURNITURE AND LARGE OBJECTS

All lots sold will be removed to André Chenue S.A. on the 2nd of March.

TRANSPORT
SHIPPING

Tel: +33 (0)1 40 76 86 17
Fax: +33 (0)1 42 56 26 05

ABONNEMENT AUX CATALOGUES
CATALOGUE SUBSCRIPTION

Tel: +33 (0)1 40 76 84 05
Fax: +33 (0)1 40 76 85 86

IMPORTANT

La vente est soumise aux conditions générales imprimées en fin de catalogue. Il est vivement conseillé aux acquéreurs potentiels de prendre connaissance des informations importantes, avis et lexique figurant également en fin de catalogue.

The sale is subject to the Conditions of Sale printed at the end of the catalogue. Prospective buyers are kindly advised to read as well the important information, notices and explanation of cataloguing practice also printed at the end of the catalogue.

Christie's France SNC - Agrément 01/003

70

ECOLE ALLEMANDE, DEBUT DU XVIEME SIECLE (ANCIENNEMENT "PIERRE DES MARES LE VIEUX")

La Naissance de saint Jean-Baptiste; et *La Décollation de saint Jean-Baptiste*

huile sur panneau
Le premier 114,2 X 61,5 cm. (45 x 24¼ in.);
le second 115 x 64,5 cm., (45¼ x 25½ in.), une paire (2)

€200,000-300,000
US$260,000-380,000
GBP160,000-240,000

PROVENANCE:
Baron van Brecken, Allemagne, acquis par
Michael van Gelder, Uccle, Bruxelles, avant 1920.
William van Gelder; Vente, Christie's, Londres, 14 mai 1971, lots 82 et 83 (invendus).
Galerie Alain Tarica, Paris; d'où acquis en 1988 par
Yves Saint Laurent et Pierre Bergé.

BIBLIOGRAPHIE:
G. Ring, 'Pierre des Mares', in *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1924-1925, pp. 110-155, figs 11 et 12.
F. Winckler, Thieme-Becker, *Lexikon der Bildender Künstler*, vol XXIV, Leipzig, 1930, p. 86.

GERMAN SCHOOL, EARLY 16TH CENTURY, FORMERLY IDENTIFIED AS BY PIERRE DES MARES

The birth and the beheading of saint John the Baptist

oil on panel, a pair



70 (1/2)



fig. 1 : Sainte Catherine refusant de se sacrifier aux Dieux.



fig. 2 : La Décapitation de Sainte Catherine.

Ces tableaux sont à rapprocher d'un tryptique représentant une *Crucifixion* daté de 1517 et se trouvant aujourd'hui à la Pinacothèque de Munich. Il représente la vie de saint Maurice. Sur l'un des panneaux de cette œuvre jadis éponyme, l'inscription "DES MARES/PIERRE. 1517" est lisible sur l'ourlet de la robe de l'un des personnages.

Max Friedländer a attribué la présente paire en 1907 à Pierre Des Mares en se fondant sur cette inscription; celle-ci correspondrait en fait au nom - à sonorité française - d'un commanditaire plutôt qu'à celui de l'artiste dont on ne connaît que très peu de choses. Actif à Cologne au début du XVIème siècle, il s'inscrivait étroitement dans la tradition picturale locale. Les panneaux de Munich comportent, comme dans la présente paire, une scène de décollation. Du même maître - et sur des panneaux de dimensions similaires aux nôtres -, on trouve dans la galerie des peintures du Stadtmuseum de Berlin (Gemäldegalerie) deux épisodes de la vie de sainte Catherine - *Sainte Catherine refusant de sacrifier aux Dieux* et *La Décapitation de sainte Catherine* (fig. 1 et 2).

Tous ces panneaux sont très proches stylistiquement et iconographiquement. Ils seraient de toute évidence de la main d'un suiveur du jeune Maître de la Sainte Famille et témoignent d'un style proche de celui du Maître du retable d'Aix-la-Chapelle, également actif à Cologne dans les années 1510/1520.

Nous remercions M. Stephan Kemperdick pour son aide lors de la rédaction de cette notice.

Similar to a Crucifixion tryptich that dates from 1517 and is currently at the Pinakothek in Munich, these paintings depict the life of Saint Maurice. On one of the panels of this work, the inscription 'DES MARES/PIERRE.1517' can be seen on the hem of the robe worn by one of the figures.

In 1907, Max Friedländer attributed these pictures to Pierre Des Mares on the basis of the inscription; however, this French-sounding name most probably corresponds to the person who commissioned the work rather than the artist, of whom very little is known. Working in Cologne in the early sixteenth century, the artist was a close follower of the local pictorial tradition. Like the present pair, the panels in Munich include a scene of a beheading. Works by the same master using similar-sized panels include two episodes from the Life of Saint Catherine - *Saint Catherine refusing to sacrifice to the gods* and *The beheading of Saint Catherine* - Stadtmuseum (Gemäldegalerie) in Berlin (fig. 1 and 2).

All of these panels are very close in style and iconography. They are clearly the work of a follower of the young Master of the Holy Family and are akin to the style of the Master of the Aachen Altarpiece, who was working as an artist in Cologne during the 1510s and 1520s.

We are grateful to Mr Stephan Kemperdick for his help in the preparation of the catalogue note.



70 (2/2)





71

PIETER DE HOOCH (ROTTERDAM 1629-1684 AMSTERDAM)

Jeune femme nourrissant son perroquet

signé 'PD Hooghe' (sur la fenêtre à gauche)
huile sur toile
52 x 44,5 cm. (20½ x 17½ in.)

€200,000-300,000

US$260,000-380,000

GBP160,000-240,000

PROVENANCE:

Vente Constantin, Paris, 18-19 mars 1816, lot 44, où acquis (380 francs) par
A. Pérignon; sa vente, Paris, 10 décembre 1817, lot 25 (300 francs).
Collection T.Ward, d'où acquis le 4 février 1904 par la Galerie Sedelmeyer, Paris, d'où acquis le 7 février 1905 par Vischer Boetger.
Collection H.B. Jacobs, Baltimore, avant 1927; vente Clark et autres (H.B. Jacobs), New York, 23 octobre 1941, lot 54, ill.
Collection baron Cassel; sa vente, Paris, Galerie Charpentier, 9 mars 1954, lot 37.
Galerie Pardo en 1954.
Vente anonyme, Paris, Hôtel Drouot, 21 février 1997, lot 25.

EXPOSITION:

Paris, Galerie Sedelmeyer, 1905, no. 16 (catalogue *The Nine Hundred Paintings by Old Masters belonging to the Sedelmeyer Gallery*, p. 24).
Grand Rapids, Art Gallery, *Masters of Dutch Art*, 1940, no. 16.

BIBLIOGRAPHIE:

C. Hofstede de Groot, *A catalogue raisonné of the works of the most eminent Dutch painters of the seventeenth century*, vol. I, Londres, 1907, no. 115.
C. Brière-Misme, 'Tableaux inédits ou peu connus de Pieter de Hooch', in *Gazette des Beaux-Arts*, 1927, 5ème période, p. 273, no. 16.
W. R. Valentiner, 'Pieter de Hooch. Des Meisters Gemälde in 180 Abbildungen mit einem Anhang über die Genremaler um Pieter de Hooch und die Kunst Hendrick van der Buchs', *Klassiker der Kunst*, Berlin-Leipzig, 1929, vol. 35, p. 166 (décrit comme "sur panneau").
P. C. Sutton, *Pieter de Hooch*, Oxford, 1980, no. 48, fig. 149 ('localisation actuelle inconnue').
P.C. Sutton, cat. exp., *Pieter de Hooch 1629-1684* (Dulwich, G.-B., sept.-nov. 1998 puis Hartford, E.-U., déc. 1998-fév. 1999), p. 178, fig. 2.

A young woman feeding a parrot

signed 'PD Hooghe'
oil on canvas



Jeune femme nourrissant son perroquet est daté par Peter Sutton (*op. cit.*) vers 1680, c'est-à-dire à la fin de la vie de Pieter de Hooch. L'artiste résidait alors à Amsterdam depuis une vingtaine d'années. Il avait quitté Delft vers 1660 et son art, qui au milieu du siècle pouvait être comparé à celui de Johannes Vermeer, était désormais plus proche de l'élégance aristocratique de Gerard Terborch: aux arrière-cours delftoises avaient succédé de patriciens intérieurs, à l'intérêt pour l'espace et la lumière un goût des détails virtuoses et des étoffes éblouissantes. Cette évolution fut parallèle à celles d'autres artistes importants et correspondait sans doute aux attentes de la riche clientèle amstellodamoise. Il ne faut d'ailleurs pas voir dans *Jeune femme nourrissant son perroquet* la représentation fidèle de bourgeois hollandais pris 'sur le vif' chez eux. Dans toutes ses scènes d'intérieur, de Hooch réemploie les mêmes accessoires, les mêmes habits, mais aussi les mêmes archétypes; ainsi Sutton rapproche-t-il les personnages de ceux du *Couple assis jouant de la musique en présence d'une servante* (Saint Petersbourg, Musée de l'Ermitage) et de la *Femme et sa servante* (Lille, Musée des Beaux-Arts).

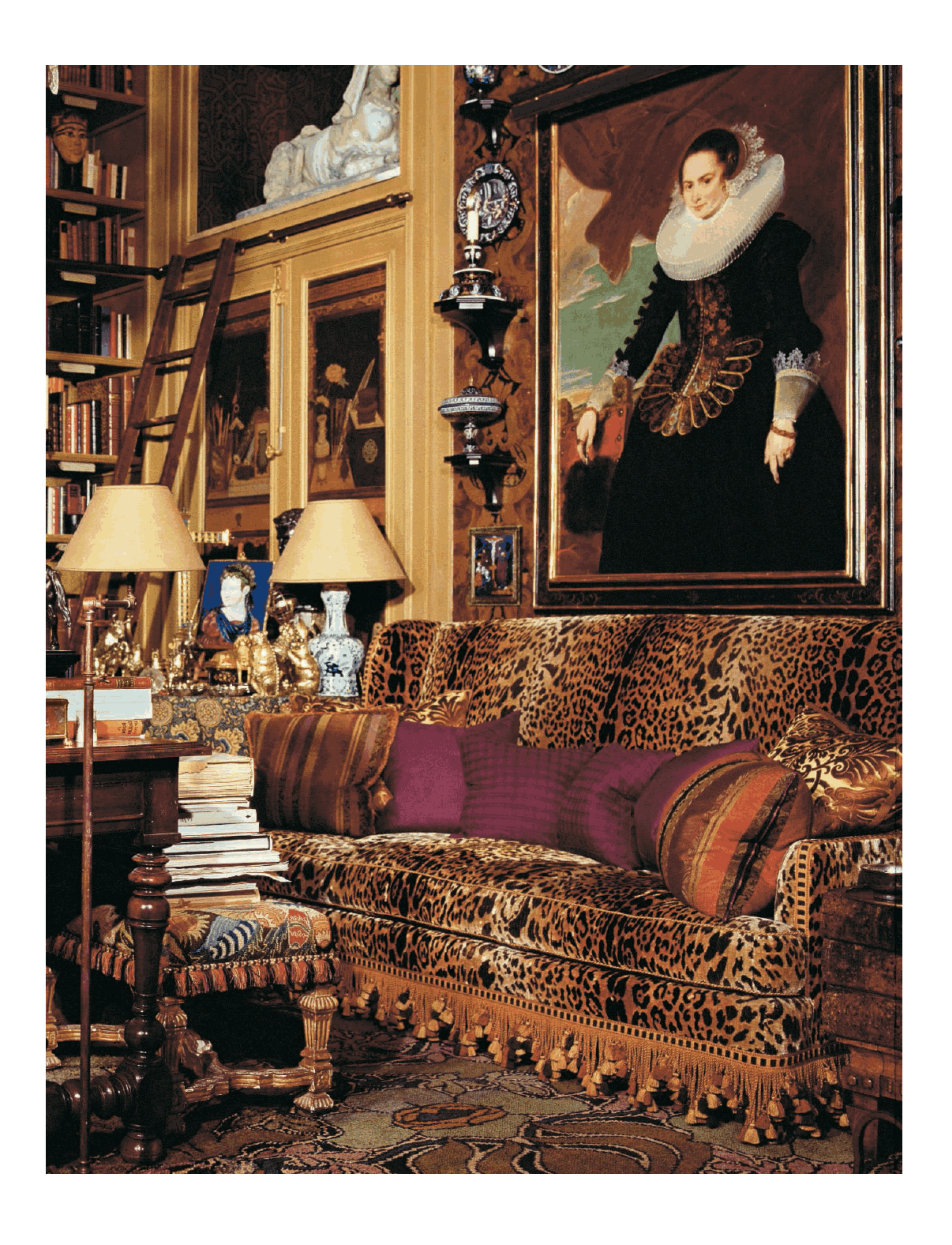
La cage ouverte de l'oiseau est pour les contemporains de l'artiste une allusion transparente à la virginité perdue; de même, le petit chien, parfois symbole de luxure, peut au contraire apparaître ici comme une évocation de la fidélité conjugale. La sérénité joyeuse de la scène fait néanmoins passer au second plan cette symbolique: le couple, assisté d'une servante souriante, est pourvu de ses attributs, signes extérieurs de richesse, et le petit épagneul ainsi que le perroquet, animal exotique et donc luxueux, sont tout simplement les principaux d'entre eux. On retrouve ce perroquet sur plusieurs autres scènes d'intérieur de de Hooch. Présent dès le milieu du siècle dans les portraits de la Cour de Louis XIV, il témoignerait de l'influence des manières et de l'art français aux Pays-Bas, que les armées de Turenne avaient envahis en 1672. En ces temps difficiles, faut-il alors voir les tableaux de la dernière période du peintre comme un rêve, témoignage d'une prospérité fictive ? Il est émouvant de penser que malgré le raffinement et l'opulence d'une œuvre telle que *Jeune femme nourrissant son perroquet*, Pieter de Hooch terminerait sa vie quelques années plus tard à l'asile, dans le plus total dénuement.

A young woman feeding a parrot has been dated by Peter Sutton (op. cit.) to around 1680, close to end of Pieter de Hooch's life. At that time, the artist had been living in Amsterdam for approximately twenty years. He had left Delft circa 1660 and his art, which in the middle of the century could be compared to that of Johannes Vermeer, was much closer to the aristocratic elegance of Gerard Terboch, the rear courtyards of Delft having given way to sumptuous interiors and by then his interest in space and light having been succeded by a taste for elaborate detail and luxurious fabrics. These changes were similar to those displayed by other major artists, no doubt in order to suit the taste of a wealthy Amsterdam clientele. *A young woman feeding a parrot* should not be seen as a faithful representation of the Dutch middle-classes captured in 'real life' in their homes. De Hooch reuses the same props, the same costumes and the same archetypes in all his interior scenes, as compared by Sutton to the characters in *A couple making music at a table, with a serving girl* (Saint Petersburg, Hermitage Museum) and *A woman with a serving girl* (Lille, Palais des Beaux-Arts).

The open bird cage would have been recognised by the artist's contemporaries as an unambiguous allusion to lost virginity; in the same manner, the small dog, occasionnally a symbol of lust, may be seen in this painting as a reference to marital fidelity. The cheerful serenity of the scene nevertheless pushes these symbolic references in the background. The couple, attended by a smiling servant, is surrounded by its everyday possessions, and the little spaniel like the parrot -an exotic animal and therefore an expensive pet- are simply the main symbols of their wealth. The parrot reappears in several other interior scenes by de Hooch. Used since the middle of the century in portraits from the Court of Louis XIV, it could be taken to indicate the influence of French manners and art in the Netherlands, invaded by Turenne's armies in 1672. In these difficult times, should these works from the painter's last period be seen as a dream, an image of fictional prosperity? It is poignant to think that, despite the refinement and opulence of a painting such as *A young woman feeding a parrot*, Pieter de Hooch would end his life only a few years later in an asylum, in a state of complete destitution.







72

CORNELIS DE VOS (HULST 1584-1651 ANVERS)

Portrait de dame

huile sur toile
134 x 94,5 cm. (52¾ x 37¼ in.)

€50,000-70,000

US$65,000-90,000

GBP40,000-55,000

PROVENANCE:
Comte de Spiard, Paris.
Collection William van Gelder, Château Zeecrabbe, Bruxelles; Christie's, Londres, 14 mai 1971, lot 87 (proposé avec un certificat du Dr. W. Bode du 18 août 1928, invendu).
Galerie Alain Tarica, Paris; d'où acquis en 1986 par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé.

BIBLIOGRAPHIE:
L'art flamand du XVème au XXème siècle, catalogue d'exposition, Bruxelles, 1934, no. 34.
E. Greindl, *Corneille de Vos, portraitiste flamand*, Bruxelles, 1944, p. 81, ill. pl. 28.

Edith Greindl date ce *Portrait de dame* dans les années 1621-1631, qui correspondent à l'apogée stylistique de Cornelis de Vos. Son art est alors caractérisé par l'aisance de la composition, la virtuosité de la technique, la variété du coloris et une facture que Greindl qualifie de 'déjà impressionniste'.

Portrait of a lady

oil on canvas

Edith Greindl dates this *Portrait of a lady* to the period between 1621 and 1631, placing it at the peak of Cornelis de Vos' career. His art, at that time, was characterised by a fluency of composition, complete mastery of technique, a varied palette of colours and a brushwork which Greindl describes as 'already impressionistic'.



73

FRANS HALS (ANVERS 1580/85-1666 HAARLEM)

Portrait d'homme tenant un livre

signé avec les initiales 'FH' (en bas à droite)
huile sur toile
65,7 x 48,7 cm. (26 x 19¼ in.)

€800,000-1,200,000

US$1,100,000-1,500,000

GBP630,000-940,000

PROVENANCE:

James Simon; sa vente, Berlin, 20 mars 1900, lot 65 i.
F. Kleinberger, Paris.
Sulley & Co, Londres.
A. Preijer, La Haye.
Klyekamp, La Haye, 1926 (exposition *Tentoonstelling van Schilderijen door Oud-Hollandsche en Vlaamse Meesters*, no. 16).
Mme J. Goekoop-de Jongh, Breda, avant 1938.
Mme C. Goekoop, Aerdenhout.
S. Nystad, La Haye, 1970.
Douwes Art Gallery, Amsterdam, 1977.
Jeffrey H. Loria & Co Inc., New York; d'où acquis en 1983 par
Saul P. Steinberg; sa vente, Sotheby's, New York, 30 janvier 1997, lot 37; d'où acquis par
Yves Saint Laurent et Pierre Bergé.

EXPOSITION:

Haarlem, Franz Hals Museum, en prêt de juillet à octobre 1919.
Haarlem, Franz Hals Museum, *Franz Hals Tentoonstelling ter gelegenheid van het 75-jarig bestaan van het Gemeentelijk Museum te Haarlem*, 1er juillet-30 septembre 1937, no. 92.
Rotterdam, Boymans Museum, *Meisterverken uit vier eeuwen 1400-1800... schilderijen ... uit particuliere verzamelingen in Nederland*, 25 juin -15 octobre 1938, no. 82.
Rotterdam, Boymans Museum, *Kunstschatten uit Nederlandse verzamelingen*, 19 juin-25 septembre 1955, no. 71.
Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum, *4th C.I.N.O.A. Exhibition*, 27 mars - 31 mai 1970, no. 29 (prêt de la galerie S. Nystad, La Haye).
Washington D.C., National Gallery; Haarlem, Franz Hals Museum; Londres, Royal Academy of Arts, *Franz Hals*, 1er octobre 1989 - 22 juillet 1990, no. 55 (exposé à Londres et Washington).

BIBLIOGRAPHIE:

C. Hofstede de Groot, *A catalogue raisonné of the works of the most eminent Dutch painters*, Essligen, 1910, vol. III, cat. no. 290 (avec une erreur de provenance).
Jaarverlag Frans Hals Museum, Haarlem, 1919.
W. Valentiner, *Franz Hals*, Klassiker der Kunst, Stuttgart et Berlin, vol. 28, 1921, 1923, pp. 221 et 224 ('environ 1645').
F. Dülberg, *Franz Hals: ein Leben und ein Werk*, Stuttgart, 1930, p. 178.
M. H. van Dantzig, *Franz Hals, echt of onecht*, Amsterdam et Paris, 1937, no. 28.
N. S. Trivas, *The paintings of Franz Hals*, Londres et New York, 1941, p. 52, no. 84, planche 114 (1641/1645).
C. Grimm, *Franz Hals; Entwicklung, Werkanalyse, Gesamtcatalog*, 1972, no. 102 ('vers 1639-1640').
E. C. Montagni, *Tout l'œuvre peint de Franz Hals*, Milan, 1974, no. 137.
S. Slive, *Franz Hals*, New York et Londres, 1974, vol. III, p. 74-75, no. 143, ill. vol. II, planche 223.
Burlington Magazine, Commentaire de la Burlington Fine Art Fair de 1977, décembre 1977, fig. 97.
C. Grimm, *Franz Hals: The complete work*, New York, 1989/1990, p. 291.
Les Echos week end, 20 et 21 janvier 2006, p. 6.

Portrait of a man holding a book

signed with initials 'FH'
oil on canvas



Le *Portrait d'un homme tenant un livre*, que Seymour Slive décrit comme 'exceptionnellement bien conservé' (cat. exp., 1989), est une œuvre caractéristique du début des années 1640: à cette époque, les représentations de personnages joyeux et triviaux disparaissent, laissant la place à des portraits plus assagis, sobres et dignes. Parallèlement, la palette de Frans Hals se réduit, mise au service d'une unité et d'une simplicité accrues. Ainsi, le rouge de la tranche du livre fait subtilement écho au teint rougeaud du modèle. La touche vibrante, visible par exemple dans le traitement audacieux des sourcils, donne vie au personnage désormais inconnu; sa pose informelle et le cadrage resserré du tableau accroissent encore la présence de l'homme. L'œuvre est construite sur la tension entre la main, brillamment esquissée, qui capte l'attention du spectateur, et le visage, 'enchassé' dans les habits noirs et le col blanc, qui la retient.

Si le regard de l'homme est scrutateur, le livre qu'il tient à la main rappelle l'importance de la vie intérieure. L'homme porte un *tabbard*, longue robe plissée aux épaules qui avait été à la mode plus tôt dans le siècle mais n'était alors plus en usage que chez les ecclésiastiques ou les universitaires, ce qui indique probablement sa profession.

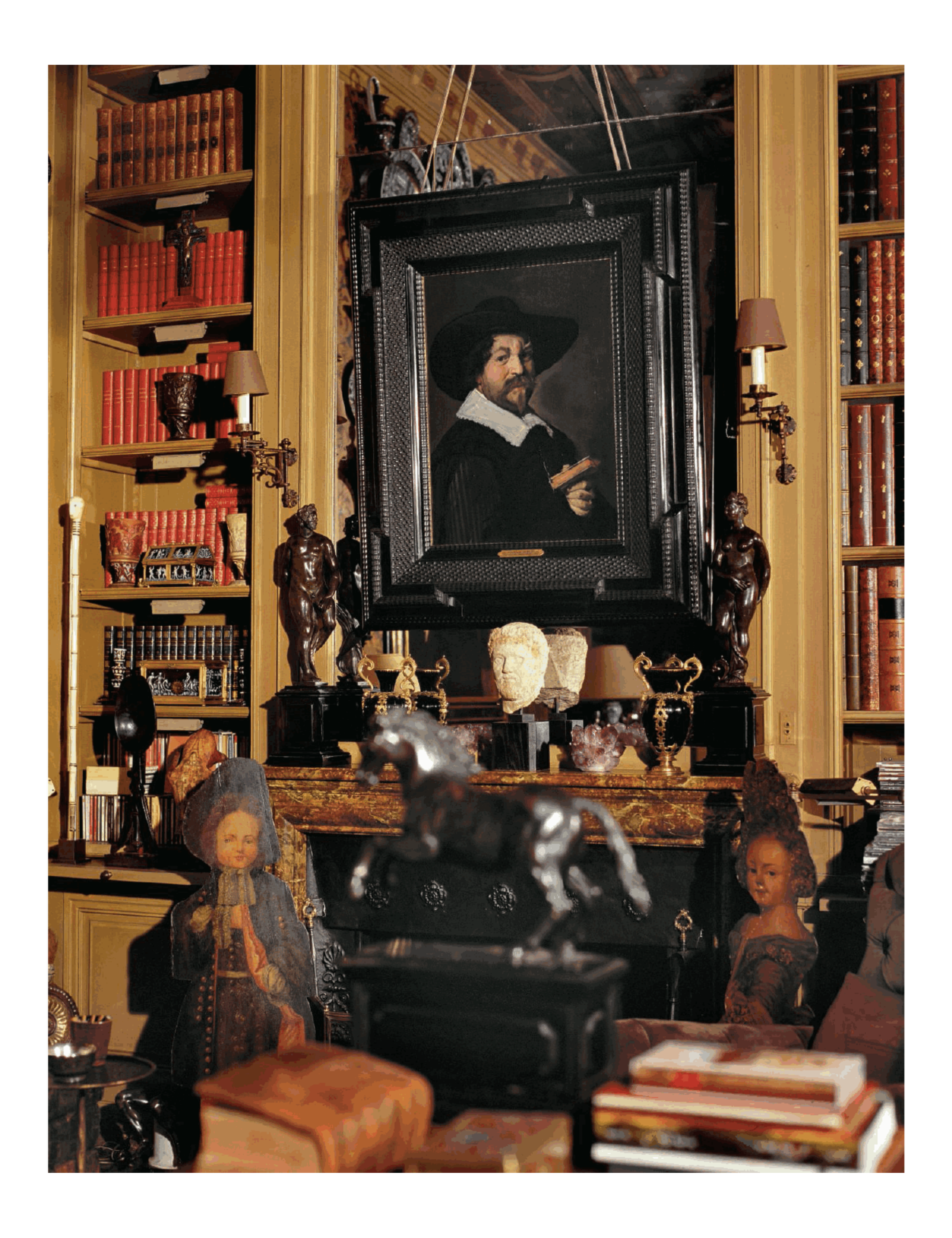
Il existe plusieurs copies de ce tableau; l'une est aujourd'hui conservée à la Walters Art Gallery à Baltimore, une autre, moderne, est apparue en 1925 (vente Wegg, Bruxelles, 11 mai 1925, lot 19, erronément donnée à Frans Hals) puis exposée à Bruxelles en 1937 mais cette fois en tant qu'école hollandaise du XVIIème siècle.

L'histoire du tableau jusqu'à sa réapparition chez un marchand berlinois en 1900 reste mystérieuse. Notre absence de connaissance quant à la provenance ancienne de l'œuvre illustre l'oubli dans lequel Frans Hals était tombé pendant deux siècles. Ce n'est que vers 1860, à l'aube de l'impressionnisme, que l'artiste, qui avait été de son vivant considéré comme l'un des plus grands portraitistes du Siècle d'Or hollandais, fut de nouveau apprécié. Son héritage artistique fut alors revendiqué par ces grands peintres 'modernes' que furent Courbet, Manet, Cézanne ou van Gogh. C'est en effet en France qu'eut lieu la redécouverte de Frans Hals, et les commentaires élogieux du grand critique et amateur d'art Thoré-Bürger sur le *Portrait des officiers et sergents de la garde civique de Saint Georges* peint vers 1639 pourraient s'appliquer aussi au *Portrait d'homme tenant un livre*: '*il connait la peinture de Rembrandt alors, et cette jeune concurrence sans doute l'a poussé à une couleur plus profonde, à une expression plus intime des physionomies, à un effet plus harmonieux et plus tranquille, tout en conservant la brusquerie énergique de l'exécution*'.

The *Portrait of a man holding a book*, which Seymour Slive describes as '*exceptionally well-preserved*' (exhib. cat., 1989), is a characteristic work from the early 1640s: at this time images of joyful, ordinary people were disappearing, to be replaced by more sober, restrained and dignified portraits. At the same time, Frans Hals used fewer colours, in a search for greater unity and simplicity. Here, the red on the edge of the book subtly reflects the subject's ruddy complexion. The vibrant brushstrokes, which are visible for example in the daring highlight of the shaggy eyebrows, breath life into this unknown man; his informal pose and the confined composition of the picture further heighten the man's presence. The work is built around the tension between the hand, which is brilliantly outlined and which catches the attention of the viewer, and the face, which is 'framed' by the black clothes and white collar, which holds it.

Although the man's glaze is outward, the book which he is holding is a reminder of the importance of inner life. The man is wearing a tabbard, a long robe with flaps at the shoulders, which had been fashionable earlier in the century but which was by that time only worn by clerics or scholars, which points out to his likely profession. There are several copies of this picture in existence ; one is in the Walters Art Gallery in Baltimore, another modern version appeared in 1925 (sale Wegg, Brussels, 11th May 1925, lot 19, erroneously attributed to Frans Hals) and was exhibited in Brussels in 1937, but this time as a work from the 17th century Dutch school.

What became of the current painting, prior to its reappearance with a dealer in Berlin in 1900, remains a mystery. Our lack of knowledge regarding the previous provenance of this celebrated work demonstrates the neglect into which Frans Hals fell for two centuries. It was only around 1860, at the dawn of impressionism, that the works of this artist, who during his lifetime had been considered one of the greatest portrait painters of the Dutch Golden Age, were once again accorded their true value. At this time, his artistic legacy was proclaimed by the great 'modern' painters including Manet, Courbet, Cézanne and Van Gogh. It was thus in France that Frans Hals was rediscovered, and the glowing comments of the esteemed critic and art lover Thoré-Bürger on the *Portrait of the Officers of Saint-Georges* painted *circa* 1639 could also apply to the *Portrait of a man holding a book*: '*he was then familiar with Rembrandt's contemporaneous paintings, and this budding competition doubtless drove him to use deeper colours, to explore a more intimate expression of physiognomies, to create a more harmonious and peaceful effect, while retaining an energetic strength of execution*'.



74

CARLO FRANCESCO NUOVOLONE (CREMONE 1608-1662 MILAN)

La mort de Didon, reine de Carthage

huile sur toile
145 x 120 cm. (57 x 47¼ in.)

€40,000-60,000

US$52,000-77,000

GBP32,000-47,000

PROVENANCE:
Vente anonyme; Sotheby's, Monaco, 17 juin 1988, lot 828.
Vente anonyme; Sotheby's, New York, 5 avril 1990, lot 273, où acquis par
Galerie Alain Tarica, Paris; d'où acquis en 1999 par
Yves Saint Laurent et Pierre Bergé.

The Death of Dido

oil on canvas



75

FRANCESCO SALVATOR FONTEBASSO (VENISE 1707-1759)

Enfants jouant aux osselets; et *Deux paysannes et un enfant jouant dans un paysage*

huile sur toile
73 x 92,5 cm. (28¾ x 36½ in.); et 72,7 x 92,7 cm.
(28½ x 36½ in.), une paire (2)

€200,000-300,000

US$260,000-380,000

GBP160,000-240,000

PROVENANCE:
Helbing, Munich; sa vente, Liphiart-Rattshop, 27-28 mars 1931, lots 190-191 (comme Tiepolo).
Collection privée, Vicence.
Collection Schreiber, Brescia.
Galerie Alain Tarica, Paris; d'où acquis en 1988 par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé.

BIBLIOGRAPHIE:
G. Mariacher, 'Due tele giovanili di Giambattista Tiepolo', in *Arte figurativa*, novembre-décembre 1956, p. 40 (comme Tiepolo).
R. Bassi-Rathgeb, 'Alcune opere inedite di Fontebasso', in *Arte Veneta*, 1959-1960, p. 224.
R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Settecento*, Venise-Rome, 1960, p. 156, ill. 403.
E. Martini, *La pittura del Settecento veneto*, Udine, 1982, p. 529, ill. 702.
E. Magrini, *Francesco Fontebasso (1707-1769)*, Vicenze, 1988, p. 201, fig. 86.
R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto il settecento*, Milan, 1996, p. 144, ill. 193-194.

Children playing with jacks; Two peasants with a child
oil on canvas, a pair



75 (1/2)





75 (2/2)

Francesco Fontebasso, peintre vénitien élève de Sebastiano Ricci, contemporain de Giambattista Tiepolo, s'inscrit dans la lignée des grands peintres-décorateurs de Venise. Après avoir travaillé dans différents palais de Venise, Padoue et Trévise, il fut convié en 1761 à Saint-Petersbourg pour décorer le Palais d'hiver.

Surtout réputé pour ses sujets historiques, bibliques ou mythologiques, l'artiste ne réalisa que quelques peintures de 'genre' ce qui leur valut parfois d'être confondues avec des œuvres de Piazzetta ou de Tiepolo (la présente paire fut d'ailleurs attribuée longtemps à ce maître). D'un cadrage serré, d'une grande fraîcheur et brossées avec une touche généreuse, ces œuvres rares ont en commun un coloris chaud et brillant et une extraordinaire poésie. La spécialiste de l'artiste, Marina Magrini, les a recensées dans son ouvrage et a proposé de les dater avant le départ pour Saint-Petersbourg dans les années 1750.

Le sujet de cette paire de tableaux demeure relativement mystérieux ; mais peut-être ceux-ci s'intégraient-ils dans une suite de toiles sur le thème des enfants. Ils sont du même format qu'une série de quatre tableaux représentant des jeux d'enfants sur fond de paysage (*Enfants jouant avec un tambourin, Enfants jouant avec une colombe, Enfants jouant avec un éventail* et *Enfants jouant avec un miroir*) passés en vente chez Christie's Rome, le 2 décembre 1982, lots 173 et 175, sous l'attribution à Domenico et Francesco Maggiotto (cf. M. Magrini, *op. cit.*, cat. 113, 136, 208).

Francesco Fontebasso, a Venetian painter, pupil of Sebastiano Ricci and contemporary of Giambattista Tiepolo, is one of the finest painter-draftsmen of the Venetian tradition. After working on various palaces in Venice, Padua and Treviso, he was invited to Saint Petersburg in 1761 to decorate the Winter Palace.

Known especially for his historical, biblical and mythological subjects, the artist produced very few 'genre paintings', which has sometimes led to their being confused with the works of Piazzetta or Tiepolo (in fact this particular pair was for some time attributed to the latter). With their sharply focused composition, freshness and generously applied brushstrokes, these works of great rarity have in common their warm vivid colours and an extraordinary sense of poetry. The expert on this artist's work, Marina Magrini, included them in her book (*Francesco Fontebasso (1707-1769),* Vicenza, 1988) in which she dated them to before his departure for Saint Petersburg in the 1750s.

The subjet of this pair of pictures remains a relative mystery; perhaps they were intended to be incorporated into a series of canvases with children as their theme. They are in the same format as a series of four pictures of children playing in landscapes (*Children playing with a tambourine*; *Children playing with a dove; Children playing with a fan*; *Children playing with a mirror*) sold at Christie's Rome on 2 December 1982, Lots 173 and 175, attributed to Domenico and Francesco Maggiotto (cf. M.Magrini, *op. cit.*, cat. 113, 136, 208).



76

THOMAS GAINSBOROUGH (SUDBURY 1727-1788 LONDRES)

Portrait de Giusto Ferdinando Tenducci tenant une partition

huile sur toile
76,6 x 64 cm. (30 x 25 in.)

€400,000-600,000

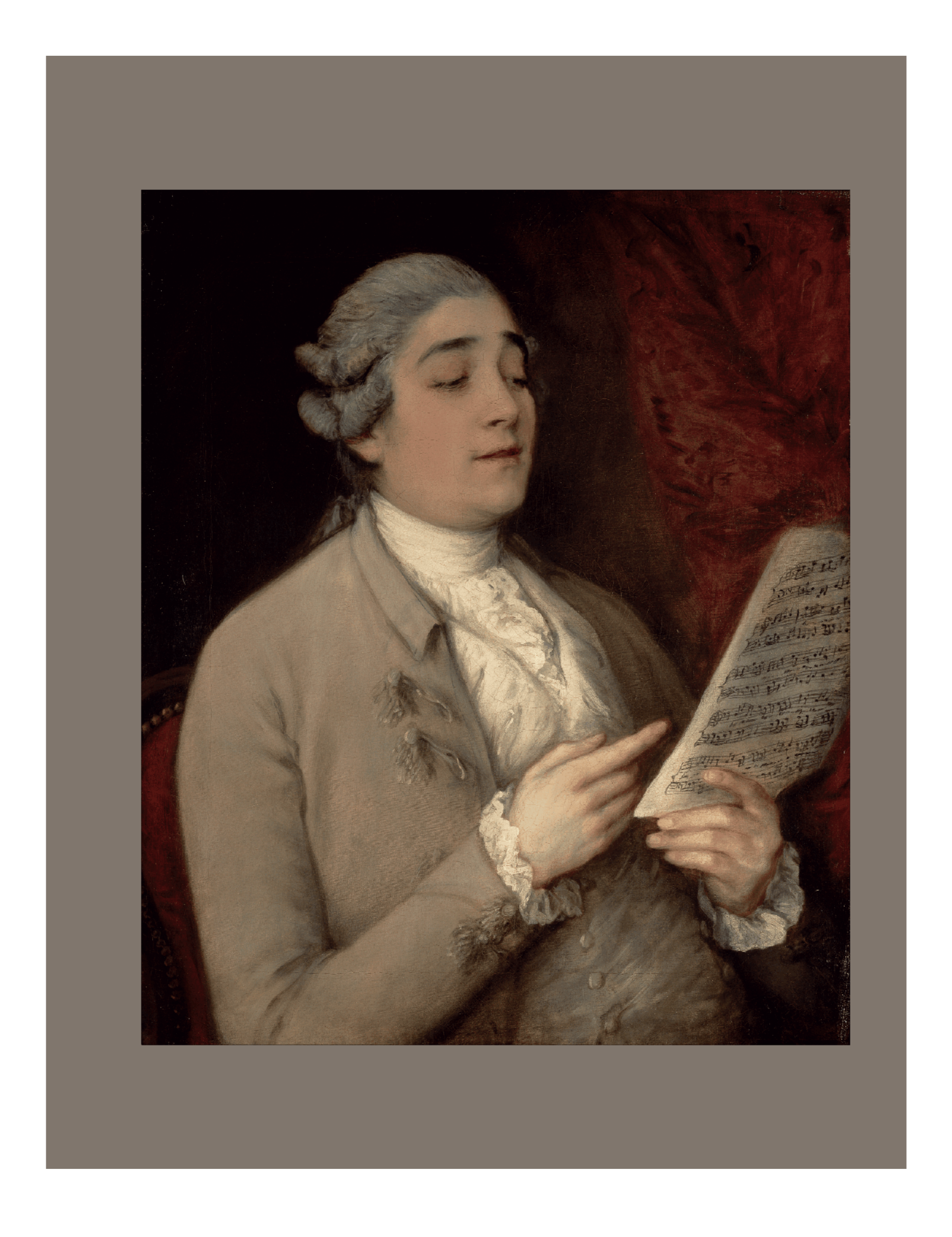
US$520,000-770,000

GBP320,000-470,000

PROVENANCE:
(possiblement) Mr. Broderip (mort en 1807), libraire à Haymarket; sa vente, Christie's, Londres, 26 Mars 1807, lot 104 (invendu).
John Braham (1774-1856).
Galerie Hogarth and Sons; leur vente, Christie's, Londres, 25 mai 1867, lot 110 (invendu).
John Heugh, Holmwood; sa vente, Christie's, Londres, 25 avril 1874, lot 163; où acquis par
Galerie Agnew (Albert Lévy) pour 340 gns; sa vente, Christie's, Londres, 6 avril 1876, lot 291; où acquis par
Gray Hill pour 240 gns, resté en sa possession jusqu'en 1904.
Galerie Wertheimer; d'où acquis par
Un collectionneur privé et par descendance à son petit neveu le Colonel Ian Whigham.
Galerie Heim, Londres.
Galerie Artemis, Londres.
Galerie Alain Tarica, Paris; d'où acquis en 1982 par
Yves Saint Laurent et Pierre Bergé.

EXPOSITION:
Londres, Royal Academy, *Gainsborough, 1st winter exhibition*, 1870, no. 106.
Londres, Grosvenor Gallery, *Works of Thomas Gainsborough and Richard Doyle*, 1885.

BIBLIOGRAPHIE:
W. Armstrong, *Gainsborough*, Londres, 1898, p. 203.
L. Stainton, *Gainsborough and his Musical Friends*, cat. exp., Iveagh Bequest, Kenwood, 1977, sous le no. 7.
John Hayes, *Thomas Gainsborough*, cat. exp., Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 1998, sous le no. 16.
S. Sloman, *Gainsborough in Bath*, New Haven et Londres, 2002, p. 105, pl. 83 (localisation inconnue).
Connaissance des Arts, no. 634, janvier 2006, p. 48.





De tous les portraits peints par Gainsborough durant son séjour à Bath (1754-1774), un nombre significatif est consacré aux musiciens, tant amateurs que professionnels. Gainsborough portait un intérêt immense à la musique. Il nourrissait alors d'étroites relations avec la société des musiciens de Bath et le cercle de ses proches comptait quantité d'éminents musiciens de son temps. Les portraits de ses amis et de ses connaissances sont parmi les tableaux les plus sensibles et fascinants de la période. Les manifestations musicales, tant publiques que privées, étaient au cœur de la vie de cette ville au milieu du XVIIIème siècle. Les œuvres que l'artiste réalisa à cette époque sont autant de témoignages de l'importance de ces rendez-vous qui constituaient une partie du rituel attaché à la vie sociale de la ville. Comme le note Susan Sloman, il ne faut voir aucune coïncidence dans le fait que '*les deux chefs-d'œuvre qui encadrent le début et la fin de la période de Gainsborough à Bath sont deux tableaux représentant des musiciens, le portrait d'Ann Ford exposé à Abbey Street en 1760 et celui de Johann Christian Fisher montré au Cirque en 1774*' (*op.cit.*, p. 100). Gainsborough, dont l'amour de la musique était déjà évident avant qu'il ne rejoigne Bath, a pu développer ses connaissances musicales au contact des meilleurs virtuoses de l'époque, tels Carl Friedrich Abel (1725-1795) ou le hauboïste Johann Christian Fisher (1733-1800), mais aussi grâce aux nombreux musiciens professionnels de passage à Bath dans les années 1760, qui devinrent souvent par la suite des amis intimes. Parmi ses proches figuraient aussi Thomas Chilcot (c.1706-1766), organiste à l'Abbaye de Bath, le rendez-vous phare de la ville, l'organiste John Stanley (1712-1786) et le célèbre chanteur Thomas Linley (1733-1795), l'un des personnages les plus marquants de la société des musiciens de Bath. Linley, dont Gainsborough fit le portrait vers 1771, fut sans doute celui qui introduisit Tenducci à Bath où il devint le favori du public. Il semblerait que celui-ci ait été présenté à Gainsborough par l'intermédiaire de leur ami commun, le compositeur Johann Christian Bach.

Le célèbre chanteur et compositeur Giusto Ferdinando Tenducci (c.1735-1790), né à Sienne et formé au Conservatoire de Naples dans les années 1744-1750, principalement par le castrat Caffarelli en 1750, a fait ses débuts comme soprano-castrat à Cagliari en 1750 lors de la cérémonie de mariage du Duc de Savoie puis vint à Londres à l'automne 1758 pour devenir le chanteur en second au King's Theater. Il fut particulièrement remarqué dans l'opéra de Cocchi *Ciro riconsciuto* où son talent éclipsa la prestation du chanteur principal Potenza. Il apparut dans le rôle d'Arbace dans l'opéra *Artaxerxès* du compositeur anglais Thomas Arne à Covent Garden en 1762. Il y reçut un accueil triomphal pour son interprétation de *Water Parted from the sea* et chanta aux festivals de Salisbury en 1762-64, ainsi que tous les étés de 1761 à 1764 dans les Jardins du Ranelagh. Dans sa nouvelle *Humphrey Clinker* (1771), Tobias Smollet nous donne un aperçu de la qualité de sa voix par l'intermédiaire de Lydia Melford qui décrit une visite au Ranelagh:

'*J'entendis là le fameux Tenducci qui arrivait d'Italie. Aux yeux du monde, il avait l'air d'un homme, même si on disait qu'il ne l'était pas. Sa voix, sans aucun doute, n'était ni celle d'un homme, ni celle d'une femme; mais elle était plus mélodieuse encore. Et elle vibrait si divinement, qu'en l'écoutant, je me suis crue au Paradis.*'

Connu tant pour sa vanité que son extravagance, Tenducci passa l'essentiel de sa carrière à échapper à ses créanciers. Il partit pour l'Irlande en 1765, où il triompha au Smock Alley Theater. Sa romance avec la riche et jeune héritière Mlle Dorothea Maunsell, fille de Thomas Maunsell, puissant avocat, fit encore parler de lui. Le couple partit pour Edimbourg en 1768, puis pour Londres en 1769. Tenducci y chanta à Covent Garden et au King's Theater. En 1771, il dut fuir en Italie. Il y chanta pendant cinq ans dans les principaux opéras de Rome, Naples et Venise. Il revint à Londres en 1777, mais l'année suivante, des difficultés financières le forcèrent à nouveau à quitter Londres, cette fois pour la France. Grâce à l'entremise de Johann Christian Bach, compositeur et ami dévoué, il rencontra Mozart qui lui écrivit une *Scène*. Revenu à Londres l'année suivante, il chanta dans des concerts quoi qu'il fît encore quelques apparitions dans des opéras et publia dans les années 1785, *Instructions of Mr. Tenducci to his Scholars*. Il dirigea aussi le célèbre festival de Händel à l'Abbaye de Westminster de 1784 jusqu'à son départ d'Angleterre. En 1786, il se retira en Italie et mourut à Gênes en 1790.

Ce *Portrait de Tenducci*, sans doute peint en 1773-1775, est l'un des deux portraits que Gainsborough a fait du castrat. De dimensions et de compositions similaires, le deuxième a d'abord appartenu à la collection de Samuel Archbutt, et plus tard à celle de John Neeld. Il se trouve aujourd'hui au Barber Institute of Fine Art, à l'Université de Birmingham (E.K. Waterhouse, *Gainsborough*, London, 1958, p. 92, no. 656). Dans les deux tableaux, Tenducci est présenté à mi-corps et tient une partition de musique dans sa main gauche. La présente composition est plus achevée que la version du Barber Institute et montre également la main droite du chanteur faisant un geste vers le livret. Certains doutes ont été émis dans le passé sur l'identification des modèles de ces portraits de Tenducci, par comparaison avec celui du castrat exécuté par Thomas Beach qui avait été exposé à la *Society of Artists* en 1783. Mais la comparaison ne permet de conclure ni dans un sens, ni dans l'autre. Le portrait de la collection Yves Saint Laurent et Pierre Bergé avait appartenu au chanteur John Braham (1774-1856), un contemporain de Tenducci ayant vraisemblablement connu le compositeur - au moins de vue - ce qui conforte cette identification.

Nous remercions Monsieur Hugh Belsey pour son assistance lors de la rédaction de la notice.

Please refer to page 130 for the English version of this text





77

JACQUES-LOUIS DAVID (PARIS 1748-1825 BRUXELLES)

Portrait d'homme de profil

signé 'L. David'
mine de plomb, plume et encre noire, lavis d'encre noire, rehaussé de blanc, traits d'encadrement à la plume et encre brune
diamètre 178 mm. (7 in.)

€400,000-600,000

US$520,000-770,000

GBP320,000-470,000

PROVENANCE:

E. et J. de Goncourt (L. 1089), acheté avant le 20 avril 1857 (70 francs); Paris, Drouot, 15 février 1897, lot 60, comme 'Portrait de David' (3,100 francs au Comte d'Harcourt).
Bernard-Pierre-Louis, marquis d'Harcourt (1842-1914), puis son fils Etienne, marquis d'Harcourt (1884-1970).
Baron Hankart, Bruxelles, en 1948; puis baronne Hankart, La Hulpe (Belgique), en 1980.
Galerie Alain Tarica, Paris, d'où acquis en 1982 par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé.

EXPOSITION:

Paris, Ecole des Beaux-Arts, *Dessins de maîtres anciens*, 1879, no. 638.
Paris, 'Exposition Goncourt', in *Gazette des Beaux-Arts*, 1933, no. 188.
Paris, Orangerie des Tuileries, *David. Exposition en l'honneur du deuxième centenaire de sa naissance*, 1948, no. M.O. 131 (notice par M. Florisoone).
Paris, Musée du Louvre, *Jacques-Louis David 1748-1825*, 1989-90, no. 93, ill. (notice par A. Sérullaz).

BIBLIOGRAPHIE:

Ph. Burty, *Recueil de 112 photographies tirées par la maison Braun d'après 113 dessins de la collection Goncourt*, Paris, 1879, no. 25.
P. de Chennevières, 'Les dessins de maîtres anciens exposés à l'Ecole des Beaux-Arts', in *Gazette des Beaux-Arts*, 1879, II, p. 302.
P. de Chennevières, *Les dessins de maîtres anciens exposés à l'Ecole des Beaux-Arts en 1879*, Paris, 1880, p. 125.
E. de Goncourt, *La maison d'un artiste*, Paris, 1881, I, p. 68.
M. von Boehn, *Rokoko Frankreich im XVIII. Jahrhundert*, Berlin, 1921, ill. p. 517.
R. Cantinelli, *Jacques-Louis David 1748-1825*, Bruxelles, 1930, pl. XXX.
K. Holma, *David. Son évolution et son style*, Paris, 1940, p. 121 note 66.
H. Rosenau, *The Painter Jacques-Louis David*, Londres, Paris, Bruxelles, 1948, p. 74, pl. X, fig. 2.
J. Wilhem, 'David et ses portraits. Le visage de David vu par lui-même et par ses élèves', in *Art de France*, IV, 1964, pp. 164-165, fig. 4.
R. Verbraecken, *Jacques-Louis David jugé par ses contemporains et par la postérité*, Paris, 1973, p. 17 note 27.
D. A. Wisner, 'David en prison 1794-1795: l'image post-thermidorienne de la Révolution', in *L'image de la Révolution française*, (Congrès mondial pour le Bicentenaire de la Révolution, Paris, Sorbonne, 1989), 1989, III, p. 2073, note 45.
A. Brookner, *Jacques-Louis David*, Londres, 1980, p. 49, fig. 18 (p. 53 et fig. 18 de l'éd. française, Paris, 1990).
E. Launay, *Les Frères Goncourt, collectionneurs de dessins*, Paris, 1991, p. 271, no. 66, ill.
P. Rosenberg, 'Fragonard et David', in *David contre David* (actes du colloque, Paris, Louvre, 1989), Paris, 1993, II, p. 15.
E. Lajer-Burcharth, *Necklines. The Art of Jacques-Louis David after the Terror*, Yale, 1999, pp. 90, 96, 100, 104, 115, 117, 321, note 47, fig. 46.
N. Turner, *The J. Paul Getty Museum Los Angeles. European Drawings. 4*, Los Angeles, 2001, p. 181 sous no. 63.
P. Rosenberg et L.-A. Prat, *Jacques-Louis David 1748-1825. Catalogue raisonné des dessins*, Milan, 2002, I, no. 155.



(taille réelle)



fig. 1 : J.-L. David, *Autoportrait*, Galleria degli Uffizi, Florence

Reproduit dans la plupart des ouvrages consacrés à David, exposé à de nombreuses reprises, le présent dessin est fort célèbre. Il doit sans doute ce statut - le terme d'icône davidienne vient même à l'esprit ! - autant à ses évidentes qualités picturales qu'à sa traditionnelle identification - le seul autoportrait dessiné de l'artiste (nous y reviendrons) - qu'à sa remarquable provenance : il s'agit du seul dessin de David à avoir figuré dans la collection des frères Goncourt.

La feuille fait partie d'une série de neuf médaillons (probablement étaient-ils plus nombreux à l'origine) de technique, de format et de dimensions similaires (voir P. Rosenberg et L.-A. Prat, *op. cit.*, nos. 147-155). Ils représentent tous des hommes à mi-corps, vus de profil sur un arrière-plan uniforme. Les dates portées sur les montages de trois d'entre-eux, ainsi que l'inscription qui se lit sur l'un de ceux-ci, *Portrait de Jean-Bon-Saint-André*, aujourd'hui à l'Art Institute de Chicago: *'David faciebat in vinculis anno. R.p. 3 messidoris 20'* ('David fit ceci enchaîné, l'année de la République 3, 20 Messidoris', ce qui correspond au 8 Juillet 1795 dans le calendrier révolutionnaire), montrent qu'ils furent exécutés par David alors qu'il était incarcéré à la prison des Quatre-Nations à Paris (l'actuel Institut de France), entre le 30 mai et le 28 juillet 1795.

David, membre du Comité de Salut Public, proche de Robespierre, avait été une première fois emprisonné à la chute du chef jacobin, en juillet 1794 et relâché en décembre de la même année. En mai 1795, alors que la misère et la disette, consécutives à une importante inflation, font rage à Paris, les jacobins qui avaient échappé aux purges de l'année précédente tentent de prendre le pouvoir. Les émeutiers envahissent la Convention le 20 mai, assassinent un député, Jean-Bertrand Féraud, dont ils placent la tête au bout d'une pique qu'ils présentent au président de la Convention, mis en demeure de la saluer. L'insurrection est pourtant vite réprimée par la garde nationale. C'est la première fois, depuis 1789, que l'armée issue de la Révolution s'oppose à une révolte populaire. David, député depuis 1792, est dénoncé puis arrêté le 30 mai et transféré aux Quatre-Nations, le lieu même, ironiquement, où il avait si longtemps étudié puis été membre de l'Académie Royale de Peinture.

En prison, l'artiste côtoie plusieurs autres députés jacobins (on les appelle également les Montagnards) incarcérés comme lui. Ce sont quelques-uns de ces hommes en attente de jugement que David entreprend de dessiner en médaillon. La qualité et l'importance, tant artistique qu'historique, de ce groupe ont été parfaitement soulignées par L.-A. Prat dans le catalogue raisonné des dessins de David:

'Ces bustes extraordinairement expressifs dans leur farouche crispation forment une chaîne d'amitié et de résistance face à l'injustice des temps et à l'échec du politique. Ce qui frappe avant tout chez ces neuf personnages, c'est la fixité de leur regard, autant que la raideur de leur maintien. Cinq sont tournés vers la droite, quatre vers la gauche. Quatre ont les bras croisés, attitude qui peut symboliser une résistance, en tous cas une affirmation de soi. Trois ont gardé leur chapeau. Tous semblent déterminés; et c'est leur si forte présence qui rend ces petits dessins si précieux [...]. Limité dans ses moyens par sa position "in vinculis", David revient ici au portrait, mais moins obsédé par le désir de restituer une ressemblance que par la volonté de célébrer une foi - et un échec - vécus en commun; le rêve Montagnard est définitivement terminé. Ces portraits de "vertueux" qui ne le seront pas assez pour demeurer républicains, selon le mot du peintre lui-même au moment de Brumaire, témoignent d'une illusion perdue. Ces vaincus maintenus "dans les fers" dont certains comme Barbau du Barran ou Bernard de Saintes,



fig. 2 : H. Picot (?), d'après David, *Portrait de Saint Estève père (?)*, coll. part.

s'étaient montrés d'une férocité impitoyable au temps de la Terreur, connaissent à leur tour l'angoisse de la guillotine et l'âpre saveur de l'échec. Tous survivront à cette épreuve, signe que les temps ont changé après le 9 thermidor...' (P. Rosenberg et L.-A. Prat, *op. cit.*, p. 164).

Ces dessins furent sans doute offerts aux modèles qu'ils représentaient, mais peut-être David, à l'origine, avait-il en tête un projet ambitieux et de nature plus publique: en produire une suite gravée. E. Lajer-Burcharth (*op. cit.*, p. 230) a souligné la réutilisation par David du format des portraits officiels gravés des députés pour représenter ses compagnons d'infortune. Ces dessins ne sont également pas sans évoquer les innombrables médaillons gravés de Charles-Nicolas Cochin (1715-1790), dont ils reprennent non seulement le format, mais également le fond uniforme et la représentation de profil. Un autre indice de la finalité de ces dessins semble être la reprise, particulièrement sensible ici, avec une plume appuyée et à l'encre noire, des profils, comme si David voulait s'assurer que le graveur disposerait de contours fort clairs et précis au moment de travailler sa planche.

Mais qui est le député représenté sur le présent dessin? Certains des médaillons portent sur leur montage une inscription de David permettant de les identifier (les portraits de *Jean-Bon Saint-André* à l'Art Institute de Chicago, de *Bernard de Saintes* au J. Paul Getty Museum de Los Angeles, de *Barbau de Barran* dans une collection privée New Yorkaise, de *Thirius de Pautrizel* à la National Gallery de Washington; voir P. Rosenberg et L.-A. Prat, *op. cit.*, nos. 148, 150-152). Tout comme pour quatre autres (au Louvre, à la Galerie Nationale du Canada à Ottawa, deux en collection privée; *op. cit.*, nos. 147, 149, 153 et 154), ce n'est malheureusement pas le cas du présent dessin.

Bien que les Goncourt ne semblent pas l'avoir acquis comme un autoportrait de David (voir E. Launay, *op. cit.*), Edmond le décrit comme tel dans son célèbre ouvrage, *La Maison d'un Artiste* (1881, *op. cit.*): *'Portrait de David. Il s'est représenté en buste, de profil, tourné à gauche, les bras croisés. Il a au cou une large cravate blanche, et porte un de ces habits aux amples revers, au haut collet, un habit de la Révolution'*. C'est sous cette identification que l'œuvre figure à l'importante exposition, *Dessins de maîtres anciens*, organisée à l'Ecole des Beaux-Arts à Paris, en 1879. Dans son très complet compte-rendu de la manifestation, Philippe de Chennevières le cite ainsi : *'Les Goncourt ont tracé dans leur collection ce terrible* Mane Thecel Fares *par le seul portrait de celui qui "fut jadis de l'Académie", et, qui, pensionnaire de Louis XVI à Rome, vota sans hésiter la mort de son bienfaiteur. Le dessin est signé : je n'y vois point la loupe de David déjà indiquée dans son portrait de jeunesse au Louvre, mais j'y retrouve la rigidité du personnage, et les temps sont accomplis'*. Ce texte, qui montre, une fois encore, qu'un siècle après, les cicatrices de la Révolution ne sont pas toutes refermées, évoque la 'loupe' de David : une déformation de la joue gauche probablement due à une tumeur de la parotide. La comparaison avec les portraits sûrs de David, qu'il s'agisse des deux autoportraits peints des Offices (1791; fig. 1) et du Louvre (1794) où l'artiste ne s'attarde d'ailleurs pas sur sa joue défigurée - ou bien des représentations par d'autres peintres ou graveurs (Isabey, Gros, etc.), n'est guère concluante. Le nez paraît ici plus aquilin et la coiffure plus soignée... D'autre part, comme l'a montré J. Wilhelm (*op. cit.*) pour pouvoir se portraiturer ainsi de profil, David aurait dû disposer d'un système complexe de trois miroirs, un luxe que l'on a du mal à imaginer dans une prison révolutionnaire.



fig. 3 : *Petit salon, maison d'Auteuil des Goncourt*, détail, 1883

En 1989, lors du colloque David, P. Rosenberg signalait un dessin à la pierre noire et à l'estompe attribué à Hippolyte Picot, de mêmes dimensions, exactement semblable à la présente œuvre et portant en bas une inscription à la plume: 'Saint Estève peint d'après Louis David' (fig. 2; la feuille passa ensuite en vente à l'Hôtel Drouot, le 22 avril 1994, lot 58). Malheureusement aucun prisonnier de ce nom n'est documenté aux Quatre-Nations en 1795 et l'on peut se demander si le mystérieux Saint-Estève n'est pas plutôt l'auteur de la copie, en lieu et place de Picot... Comme le soulignait L.-A. Prat, qui n'exclut finalement pas qu'il s'agisse d'un autoportrait, en conclusion de sa notice du catalogue raisonné des dessins de David, '*l'ambiguïté demeure*'.

Connaissant le peu d'estime des frères Goncourt pour David qu'ils qualifiaient de '*valet de Marat et de Napoléon*' ou encore de '*peintre des vertus, des austérités, et des sévérités républicaines*' qui avait '*chassé le sourire de l'art*', l'on peut s'étonner de la présence d'un dessin de l'artiste - encore pire, un autoportrait supposé! - dans leur collection si soigneusement choisie qu'ils avaient constituée comme un manifeste de leur goût (une profession de foi, serait-on tenté de dire). Leur si tendre et bien-aimé XVIIIème siècle, celui des grâces, du mouvement et de l'esprit, n'est définitivement pas celui de David, l'un des principaux responsables, à leurs yeux, de la fin de cet âge d'or de l'art français. L'artiste, d'ailleurs, ne figure pas dans leur monumental *Art du Dix-huitième siècle*. Et pourtant, ils avaient réservé à ce dessin une place de choix dans leur intérieur, au centre de l'un des murs du petit salon de leur maison d'Auteuil (fig. 3), en dessous d'un paysage d'Hubert Robert et entre deux portraits de Moreau le Jeune, dont l'un était censé représenter (s'agit-il d'une simple coïncidence ?) la mère de Charles-Nicolas Cochin, dont la formule du présent médaillon porte, on l'a vu plus haut, l'empreinte.

Dans *La Maison d'un Artiste*, Edmond de Goncourt expliquait ou plutôt justifiait le choix de ce dessin : '*Parfois, mais rarement, il échappe au semblant d'épure qu'il trace d'un corps humain; cependant dans un portrait -le portrait est au fond son original et grand talent- David jette, sur un morceau de papier, modelé dans un encre de Chine brutale et cernée par un trait dur, une physionomie pleine d'une vie intense*'.

Plus d'un siècle plus tard, l'œuvre de la collection Yves Saint Laurent et Pierre Bergé fascine encore par l'extraordinaire présence du modèle, sa solidité sculpturale, la détermination affirmée de son regard... Rarement, aussi, une effigie dessinée de David a été aussi proche de ses plus beaux portraits peints, dont les fonds faits de touches vibrantes qui en sont leur marque de fabrique, trouvent ici un remarquable écho dans l'arrière-plan, comme frotté au lavis.

Please refer to page 131 for the English version of this text







78

JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES (MONTAUBAN 1780-1867 PARIS)

Portrait de la comtesse de La Rue

signé et daté 'Ingres an 12' (au dos)
huile sur panneau, dans un ovale peint
29 x 23,3 cm. (11½ x 9¼ in.)

€2,000,000-3,000,000

US$2,600,000-3,800,000

GBP1,600,000-2,400,000

PROVENANCE:
Général de La Rue (fils du modèle) ; par descendance vicomtesse de Bardonnet Hyde de Neuville (petite-nièce du modèle) ; par descendance Henry de Bourbon Solar (arrière-petit-neveu du modèle).
Jacques Seligman and Company, New York, 1951.
Collection Emil Georg Bührle, Zurich, où acquis par Galerie Alain Tarica, Paris; d'où acquis en 1984 par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé.

EXPOSITION:
Pittsburgh, Carnegie Institute, *French Painting : 1100-1900*, 18 octobre-décembre 1951, no. 158 (comme appartenant à Jacques Seligman and Company).
New York, Metropolitan Museum of Art, *Portraits by Ingres*, 5 octobre 1999-2 janvier 2000 (hors catalogue).

BIBLIOGRAPHIE:
H. Delaborde, *Ingres, sa vie et ses travaux, sa doctrine, d'après les notes manuscrites et les lettres du maître*, Paris, 1870, no. 133.
C. Blanc, *Ingres, sa vie et ses ouvrages*, Paris, 1870, p. 231.
H. Lapauze, *Les dessins de J.-A.-D. Ingres du Musée de Montauban*, Paris, 1901, p. 240, cahier X.
H. Lapauze, *Ingres - sa vie et son œuvre*, Paris, 1911, p. 38.
G. Wildenstein, *Ingres*, Aylesbury, 1954, p. 161-162, no. 13, fig. 8.
J. Alazard, 'sur un portrait peu connu d'Ingres', in *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français*, 1954, pp. 92-94 (comme dans une collection suisse).
D. Ternois, *Tout l'œuvre peint d'Ingres*, Milan, 1968, p. 88, no. 11.
D. Ternois, *Ingres*, Milan, 1980, p. 14.
A. Ribeiro, *Ingres in Fashion*, New Haven, 1980, p. 243, note 5.
G. Tinterow et P. Conisbee, *Portraits by Ingres Images of an epoch*, cat. exp., Londres, Washington, New York, 1999-2000, pp. 32 et 135.
E. Bertin, S. Guégan, V. Pomarède, L.-A. Prat, *Ingres 1780-1867*, cat. exp., Paris, 2006, pp. 105 et 129.
'Les chefs-d'œuvre de la Collection Yves Saint Laurent et Pierre Bergé', in *Connaissance des Arts*, no. 271, hors-série, janvier 2006, p. 22.
Connaissance des Arts, no. 634, janvier 2006, p. 49.

Portrait of the Countess de La Rue

signed and dated 'Ingres an 12' (on the back)
oil on panel


INGRES



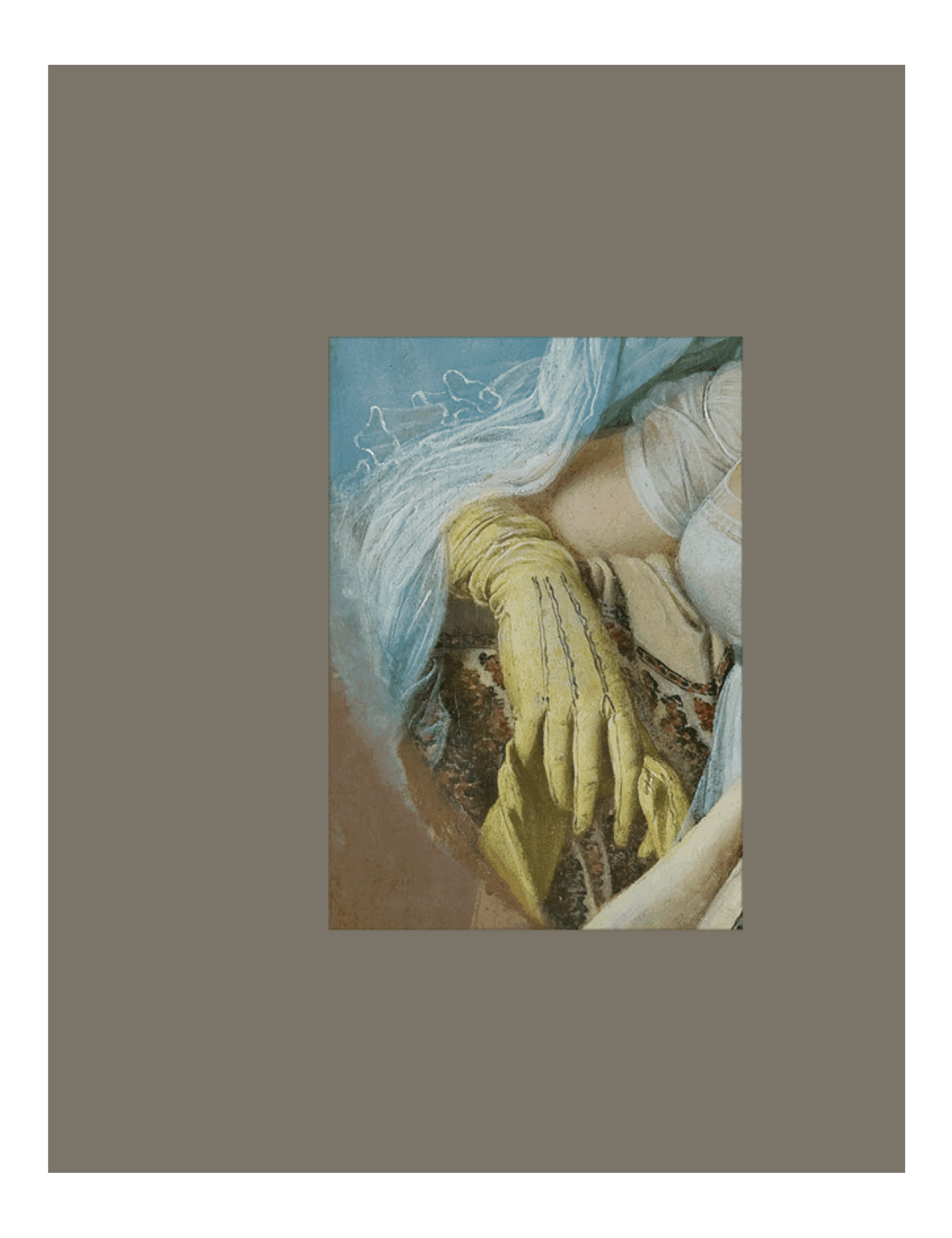
fig. 1 : panneau décadré

Premier portrait féminin peint par Ingres identifié à ce jour, cette délicieuse effigie conjugue la fraîcheur des œuvres de jeunesse et les qualités intrinsèques de celui qui fut peut-être le plus grand portraitiste du XIXème siècle. L'œuvre appartient à '*l'impressionnante première série de portraits intimes*', où Ingres atteint '*d'emblée une étonnante maîtrise de tous ses moyens artistiques*' (G.Vigne, *Ingres*, Paris, 1995, p. 44). Elle fut exécutée en 1804, deux ans avant son départ pour l'Académie de France à Rome. Il ne faut sans doute pas y chercher l'influence, plus tard si marquante, des grands peintres de la Renaissance ou de l'art antique. On a souligné (E. Bertin, S. Guégan, V. Pomarède, L.-A. Prat, *op. cit.*, p. 105) que ce portrait témoignait encore des qualités de miniaturiste du père d'Ingres, auprès duquel Jean-Auguste-Dominique avait suivi une première formation à Montauban puis Toulouse. Au contraire, on peut y voir en genèse plusieurs des caractéristiques principales d'Ingres, qui dialogue par ailleurs ici avec les grands portraitistes alors à la mode de sa génération.

Le *Portrait de la comtesse de La Rue* évoque par son élégante distinction l'art de David, dont Ingres avait quitté l'atelier quelques années auparavant; en dépit des dimensions réduites du tableau, le personnage possède une grande présence, qu'accroît son regard pénétrant. La beauté des gants en peau de chamois, véritable morceau de bravoure, pourrait constituer une réponse à ceux tenus par *Monsieur Sériziat* dans son portrait peint par David en 1795 et très admiré au Salon (Musée du Louvre). De même encore, Ingres place son modèle sur un fond de paysage, le visage se détachant sur un ciel clair, procédé qu'il abandonnera quelques années plus tard.

The first female portrait that we can identify as having been painted by Ingres, this delightful image combines the spontaneity of the youthful works and the intrinsic qualities of the artist who was to become possibly the greatest portrait painter of the 19th century. The picture belongs to '*an impressive initial collection of intimate portraits*', where Ingres '*immediately achieved a remarkable mastery of all his artistic skills*' (G. Vigne, *Ingres*, Paris, 1995, p. 44). It was painted in 1804, two years before the artist left his native France to join the French Academy in Rome. There is certainly no need to look for the influence of the great Renaissance painters or the art of Antiquity, which was so evident in the artist's later works. It has been pointed out (E. Bertin, S. Guégan, V. Pomarède, L.-A. Prat, *op. cit.*, p. 105) that this portrait reveals the influence of Ingres's father, a miniaturist who had provided Jean-Auguste-Dominique with his initial instruction in Montauban and later Toulouse. On the contrary, it is possible to recognise the origins of several of Ingres' major characteristics in this picture which also corresponds closely to the style of the greatest and most fashionable portraitists of the moment.

The *Portrait of the comtesse de La Rue* distinguishes itself through its elegance reminiscent of the art of David, whose studio Ingres had left some years previously ; despite the small size of the painting, the subject has a wonderful presence, heightened by her penetrating gaze. The beauty of the chamois gloves, a true testament to his skills, may represent a response to those held by *Monsieur Sériziat* in a portrait painted by David in 1795, which was widely admired at the Salon (Paris, Musée du Louvre). Equally, Ingres sets his model in front of a landscape, with her face standing out against a clear sky - a practice he would abandon a few years later.



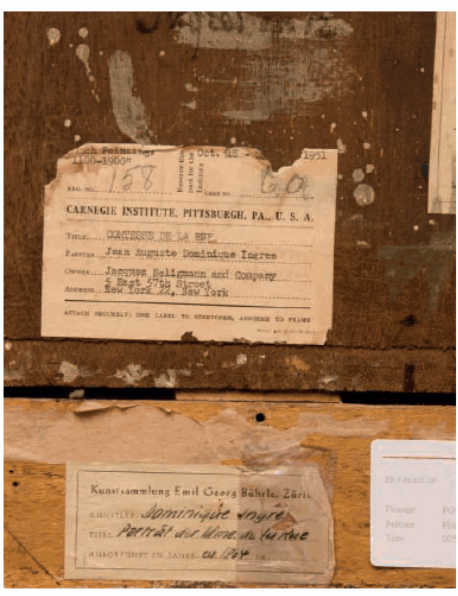


fig. 2 : détail du dos du panneau.

Ainsi qu'il le refera dans plusieurs de ses chefs-d'œuvre de jeunesse, tels *Madame Rivière, Madame Pancoucke* (Musée du Louvre) ou *Madame Aymon* dite *La Belle Zélie* (Rouen, Musée des Beaux-Arts), Ingres adopte ici un format ovale, qui lui permet de sublimer la sinuosité du corps féminin.
La nuque, le cou et le bras droit de la comtesse, en particulier, subissent déjà une déformation, du type de celles qui vaudront à Ingres d'être d'abord décrié puis encensé pour les brêches qu'il ouvrait vers 'l'art moderne'. Ainsi que le souligne dès 1840 l'homme de lettres Louis de Loménie (*Galerie des Contemporains illustres*, Paris, 1840, p. 13), '*à vingt ans, il était aussi complétement lui qu'à soixante*'. Un an plus tard, Ingres reprend de nombreux détails -le collier, le voile, la ceinture gris perle, les broderies du châle en cachemire- dans ses portraits de Madame et de Mademoiselle Rivière (Musée du Louvre). Malgré la différence de format, c'est bien au *Portrait de Mademoiselle Rivière* -où le modèle adopte une pose similaire- que peut faire penser cet exquis petit tableau.

Née à Reims en 1770, la comtesse de La Rue appartenait à la famille Solier de la Touche. Son frère était le baron royaliste Hyde de Neuville. Elle avait épousé en 1794 son cousin Isidore Etienne de La Rue, politicien et banquier qui avait toujours été fidèle à la cause des Bourbons, ce qui lui valut la méfiance de Napoléon Bonaparte. Le tableau resta vraisemblablement dans la famille du modèle jusqu'au milieu du XXème siècle, réapparaissant à New York chez Seligman en 1951.

As is the case with several of his first masterpieces, including *Madame Rivière*, *Madame Pancoucke* (Paris, Musée du Louvre) and *Madame Aymon* known as *La Belle Zélie* (Rouen, Musé des Beaux-Arts), Ingres adopted on oval format, which enabled him to explore the sinuosity of the female form. The nape of the countess's neck, her neck itself and her right arm, in particular, are already distorted, in a way that will lead Ingres to be initially criticized and subsequently acclaimed for his breakthroughs in terms of 'modern art'. Therefore, as highlighted in 1840 by the writer Louis de Loménie (*Galerie des Contemporains illustres*, Paris, 1840, p. 13), '*at the age of twenty, he was as much himself as he was at sixty*'. A year later, Ingres revived numerous details - the necklace, the veil, the pearl grey belt and the embroidery on the cashmere shawl - in his portraits of Madame and Mademoiselle Rivière (Paris, Musée du Louvre). Despite the different format, the *Portrait of Mademoiselle Rivière*, where the sitter adopts a similar pose, is clearly reminiscent of this exquisite picture.

Born in Reims in 1770, the comtesse de La Rue belonged to the Solier de la Touche family. Her brother was the Royalist Hyde de Neuville. She married her cousin Isidore Etienne de La Rue in 1794. He was a banker and a politician who had always been loyal to the Bourbon cause, earning him the mistrust of Napoleon Bonaparte. The painting presumably stayed within the model's family until the middle of the 20th century, re-emerging at Seligman in New York in 1951.



79

JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES (MONTAUBAN 1780-1867 PARIS)

André-Benoît Barreau, dit Taurel

signé, daté, localisé et dédicacé
'Ingres à Madame Taurel/ rome 1819.'
mine de plomb
288 x 204 mm. (11¾ x 8 in.)

€400,000-600,000

US$520,000-770,000

GBP320,000-470,000

PROVENANCE:

Donné par Ingres à l'épouse du modèle, Henriette-Ursule Claire (*circa* 1794-1836); passé à sa mort à André-Benoît Taurel, Amsterdam; resté dans la descendance jusqu'au moins 1885.
Raimundo de Madrazo y Garreta (1841-1920), Versailles.
Comtesse de Béhague; Sotheby's, Londres, 29 juin 1926, lot 101 (310 livres sterling à Colnaghi).
Colnaghi, Londres.
M. Knoedler and Co., New York, d'où acquis en 1927 par John Nicholas Brown, Providence, Rhode Island.
David Tunick, New York.
Galerie Alain Tarica, Paris, d'où acquis en 1981 par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé.

EXPOSITION:

Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum, *Exhibition of French Painting of the Nineteenth and Twentieth Centuries*, 1929, no. 85.
Springfield, Museum of Fine Arts and New York, M. Knoedler and Co., *David and Ingres: Paintings and Drawings*, 1939-1940, no. 28, ill.
New York, Paul Rosenberg and Co., *Ingres in American Collections*, 1961, no. 28, ill.
Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum, *Forty Master Drawings from the Collection of John Nicholas Brown*, 1962, no. 17, ill.
Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum, *Ingres Centennial Exhibition, 1867-1967: Drawings, Watercolors and Oil Sketches from American Collections*, 1967, no. 49, ill.
Paris, Petit Palais, *Ingres*, 1967-1968, no. 113, ill.
Washington, National Gallery of Art et autres lieux, *Ingres in Rome: A Loan Exhibition from the Musée Ingres, Montauban, and American Collections*, 1971, no. 148, ill.
Londres, The National Gallery et autres lieux, *Portraits by Ingres. Image of an Epoch*, 1999-2000, no. 84, ill.
Rome, Villa Médicis, *Maestà di Roma da Napoleone all'unità d'Italia. Da Ingres a Degas, Artisti francesci a Roma*, 2003, no. 39, ill.

BIBLIOGRAPHIE:

C.E. Taurel, *L'Album T.*, Amsterdam et La Haye, 1885, pp. 2, 15, ill. opp. p. 3 (la gravure).
H. Lapauze, *Les dessins de J.-A.D. Ingres du Musée de Montauban*, Paris, 1901, p. 268.
H. Lapauze, *Ingres: Sa Vie et Son Œuvre (1780-1867), d'après des documents inédits*, Paris, 1911, ill. p. 178 (la gravure).
H. Lapauze, 'Jean Briant, paysagiste (1760-1799): Maîtres de Ingres, et le paysage dans l'œuvre de Ingres', in *La revue de l'art ancien et moderne*, février-avril 1911, p. 48.
M.D. Zable, 'Ingres in America', in *Arts*, XVI, février 1930, p. 381.
E. S. Siple, 'Art in America: Exhibitions of French Art in New York and Springfield', in *The Burlington Magazine*, LXXV, décembre 1939, p. 249.
J. Alazard, *Ingres et l'ingrisme*, Paris, 1950, pp. 37, 144, note 4.
H.E. van Gelder, 'Ingres en de familie Taurel', in *Maandblad voor beeldende Kunsten*, XXVI, janvier 1950, pp. 2-10, fig. 4 (la gravure).
H. Naef, *Rome vue par Ingres*, Lausanne, 1960, pp. 22, 27, sous no. 24, fig. 7.
H. Naef, 'Ingres und die Familien Thévenin und Taurel', in *Nederlands kunshistorisch jaarboek'*, XVI, 1965, pp. 138-142, 154-155, no. 4, fig. 4.
R. Jullian, 'Ingres et le paysage' (colloque *Ingres*, Paris, 1967), Paris, 1969, p. 89.
A. Mongan, 'Ingres as a Great Portrait Draughtsman' (colloque *Ingres*, Paris, 1967), Paris, 1969, pp. 146, 156, fig. 24.
P. Hattis, 'Ingres in Rome', in *Art News*, LXX, no. 3, mai 1971, p. 29, ill.
H. Naef, *Die Bildniszeichnungen von J.-A.D. Ingres*, Berne, 1977-1980, II, pp. 216-222 et IV, pp. 450-451, no. 241, ill.
G. Vigne, *Dessins d'Ingres. Catalogue raisonné des dessins du musée de Montauban*, Paris, 1995, p. 560, sous no. 3113.
D. Hockney, *Secret Knowledge. Rediscovering the lost techniques of the Old Masters*, Londres, 2001, ill. p. 28 (détail).
L.-A. Prat, *Ingres (Louvre. Cabinet des dessins*, 4), Paris, Milan, 2004, p. 83, sous no. 24.
G. Tinterow et A.E. Miller, 'Ingres paysagiste', dans *Ingres*, cat. expo. Paris, Musée du Louvre, 2006, p. 88, fig. 59.

GRAVE:

par Charles-Edouard Taurel, 1885.

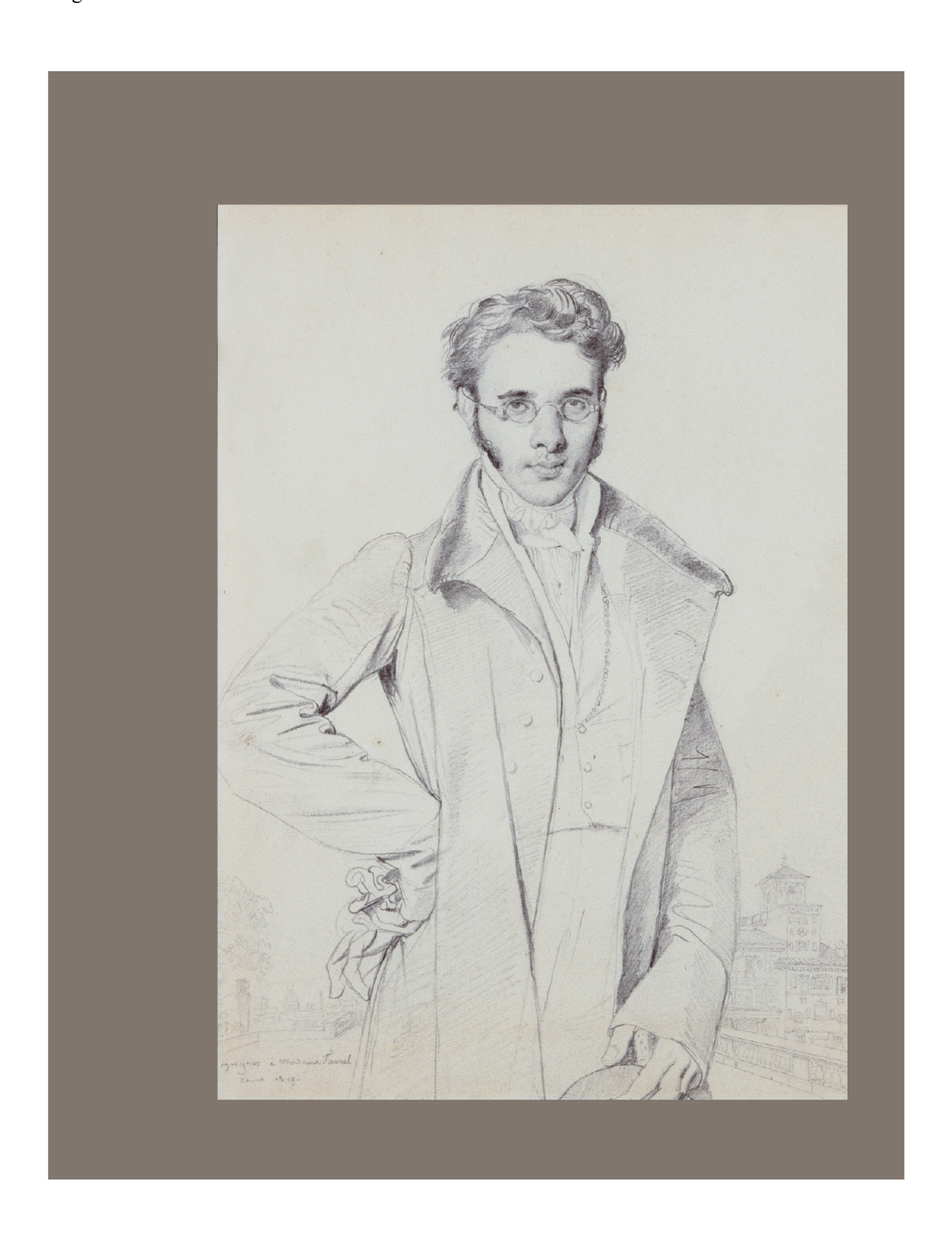

ngres à Madame Taurel
Rome 1819.



fig. 1 : J.-A.-D Ingres, *Villa Médicis*, Musée Ingres, Montauban.



fig. 2 : J.-A.-D. Ingres, *Madame Ingres*, coll. part.

Comme le suggère l'inscription de la main d'Ingres, '*Dédié à Madame Taurel*', ce dessin fut réalisé par Ingres pour être offert en cadeau de mariage à l'épouse du modèle, Henriette-Ursule. Il fut inclus, tout comme le portrait de cette dernière réalisé trois ans plus tôt par Ingres (fig. 4; aujourd'hui au Gemeentemuseum, La Haye, H. Naef, 1977-80, *op. cit.*, no. 191), dans un album donné aux jeunes mariés par les amis du couple, pour la plupart de jeunes artistes français pensionnaires à l'Académie de France à Rome (dont Jean Alaux, lui-même portraituré par Ingres dans un autre dessin de la collection Yves Saint Laurent Pierre Bergé, lot 81), qui l'avaient truffé de leurs propres dessins.

André-Benoît Barreau, dit Taurel, d'origine modeste, naît à Paris le 9 septembre 1794. Elève de Pierre-Narcisse Guérin puis du graveur Charles-Clément Bervic, il remporte, en 1818, le prix de Rome de gravure. Il n'est à Rome que depuis quelques mois lorsqu'il se marie avec Henriette-Ursule Le Claire (fig. 4), la fille adoptive du directeur de l'Académie de France à Rome, le peintre Charles Thévenin (1764-1838) qui avait remplacé Guillon-Lethière à la tête de la prestigieuse institution en 1817. Les Taurel retournent à Paris en 1823, mais s'installent cinq ans plus tard à Amsterdam où l'artiste a été nommé professeur de l'Académie des Beaux-Arts afin d'y fonder la chaire de gravure. Le couple n'allait plus quitter la Hollande. Henriette-Ursule décède en 1836 laissant à Taurel quatre fils et filles. Dix ans plus tard, l'artiste se remarie et quatre enfants naissent. Il meurt en 1859.

Bien que leur aîné de plus de quinze ans, Ingres lia avec le couple Taurel une amitié sincère qui ne se démentit pas après leur départ de Rome. Quand Ingres, après son long séjour en Italie, revient à Paris en 1824, il demeure d'abord chez les Taurel, passage Sainte-Marie, rue du Bac. Vers 1825, il dessine ainsi un émouvant portrait du premier enfant du couple, Charlotte-Madeleine, née en 1820 (fig. 3), dont la marraine n'était autre que Madame Ingres (Paris, musée du Louvre, Naef, *op. cit.*, no. 294). Ingres, lui-même, fut le parrain du troisième enfant Taurel, Marie-André-Auguste, qui fut, plus tard, un modeste lithographe. En 1830 encore, Ingres envoyait à Amsterdam, en le dédicaçant 'A ses bons amis Taurel' le portrait de sa femme (fig. 2) sur la gauche duquel il avait esquissé son propre visage (New York, collection particulière, Naef, *op. cit*, no. 328). Le dessin fut vite ajouté au précieux album offert au mariage du couple.

En 1819, au moment où il trace le présent portrait, Ingres n'est plus pensionnaire à l'Académie de France depuis déjà près de dix ans. Arrivé à Rome en 1806, il quitte en effet la Villa Médicis en 1810, mais choisit de rester en Italie. Il demeure profondément lié à l'institution, tout d'abord en raison de ses liens profonds avec Guillon-Lethière, qui l'avait protégé alors qu'il était pensionnaire et qui continua à œuvrer pour lui trouver des commandes tout au long de son directorat. Mais, lorsque Charles Thévenin prend la direction de la Villa, la situation professionnelle et financière d'Ingres n'est guère brillante. La chute de l'Empire, en plus de l'abandon de toute commande officielle, a entraîné le départ de Rome de la majeure partie de ses mécènes qui travaillaient, pour la plupart, pour l'administration impériale en Italie. Thévenin, grand admirateur d'Ingres, va s'attacher à promouvoir le talent du peintre auprès de la nouvelle administration royale française et usa de son influence pour que le nouvel ambassadeur de France à Rome confie au peintre la commande d'un tableau pour l'Eglise de la Trinité-des-Monts, *Christ donnant les clefs à saint Pierre*, aujourd'hui au musée Ingres de Montauban. L'affection d'Ingres pour Taurel avait sans aucun doute été facilitée par la gratitude qu'il nourrissait envers le père adoptif de son épouse, dont il fit deux magnifiques portraits dessinés. L'un de ceux-ci, aujourd'hui au musée Bonnat à Bayonne (Naef, *op. cit.*, no. 191) fut offert par Thévenin à sa fille et ornait également l'album offert au couple pour leur mariage.

Ingres a représenté Taurel posant élégamment sur la terrasse du Bosco de la Villa Médicis dont on aperçoit, sur la droite, la façade sur jardin ornée des reliefs de l'*Ara Pacis*. A gauche, est esquissée une vue des toits de Rome que domine le dôme de l'église San't Agnese in Agone. Résidence des Médicis à Rome depuis 1576, la Villa fut acquise par l'Etat français en



fig. 3 : J.-A.-D. Ingres, *Mademoiselle Taurel*, Musée du Louvre, Paris.



fig. 4 : J.-A.-D. Ingres, *Mademoiselle Thévenin*, Gemeentemuseum, La Haye.

1803, par échange, pour y rétablir l'Académie de France dans la métropole. Elle avait été supprimée en 1793 à la suite du saccage de son siège durant l'Ancien Régime, le palais Mancini. C'est donc dans un lieu hautement symbolique qu'Ingres a choisi de fixer le portrait du jeune graveur. C'est à la Villa Médicis qu'Ingres avait vécu ses premières années à Rome, là que Taurel résidait alors en tant que pensionnaire de l'Académie, là également qu'il avait rencontré sa future épouse à qui était destiné ce dessin et qui n'était autre que la fille adoptive de l'actuel directeur de l'institution...

Alors que Hans Naef répertorie plus de 450 portraits dessinés par Ingres, ceux tracés sur un fond de paysage sont étonnamment rares. G. Tinterow et A. E. Miller (*op. cit.*, pp. 84-89) n'en recensent que 34 (il est à noter que la Collection Yves Saint Laurent et Pierre Bergé possède un autre portrait en extérieur, celui de l'architecte Baltard, lot 80!). A partir de 1810, Ingres se sert, le plus souvent, pour les vues qui servent de fond aux portraits, de dessins qu'il a auparavant réalisés et conservés, voire même d'œuvres d'autres artistes. Ainsi, la vue de la Villa Médicis sur le présent dessin reprend une feuille (fig. 1) aujourd'hui au musée de Montauban (inv. 867.4415) que G. Vigne attribue à Taurel lui-même (*op. cit.*, no. 3113).

David Hockney, dans son ouvrage controversé, *Secret Knowledge. Rediscovering the lost techniques of the Old Masters*, a tenté de montrer que Ingres s'aida, pour la réalisation de ses portraits dessinés, d'une chambre claire ou *camera lucida*. Il s'agit d'un prisme qui permet une superposition optique du sujet à dessiner et de la surface où doit être reporté le dessin. L'artiste utilise cette superposition pour placer des points clés à reproduire, ou même ses grandes lignes. La perspective est reproduite de façon parfaite, sans construction. Hockney reproduit dans son livre un détail du présent dessin en contrepoint de l'une de ses propres œuvres exécutées à l'aide de ce dispositif (*op. cit.*, Londres, 2001, pp. 29-30).

Après être resté dans la descendance du modèle jusqu'au moins 1885 (date où elle fut gravée par le petit-fils de Taurel), la présente feuille passa dans la collection du peintre espagnol, spécialisé dans le portrait de la société mondaine parisienne, Raimundo de Madrazo y Garreta (1841-1920). Le dessin compta ensuite parmi les innombrables trésors amassés par la comtesse Martine-Marie-Paule de Béhague (1869-1939), dans son hôtel particulier de la rue Saint-Dominique - l'actuelle ambassade de Roumanie - que Robert de Montesquiou qualifiait de '*Byzance du Septième [arrondissement]*'. Après être passé à la vente d'une partie des possessions de la comtesse, en 1926, le dessin est acquis, l'année suivante, chez Knoedler and Co. à New York, par John Nicholas Brown (1900-1979). Celui-ci réunit dans sa résidence de Providence dans le Rhode Island l'une des plus belles collections américaines de la première moitié du XXème siècle de dessins anciens. Il possédait ainsi un *Cavalier* dessiné par Léonard de Vinci à la pointe d'argent sur papier préparé, passé en vente chez Christie's, Londres, le 10 juillet 2001, et qui demeure à ce jour le dessin ancien le plus cher jamais vendu aux enchères.

Les portraits dessinés d'Ingres, qui avait survécu entre 1815 et 1819 en dessinant les riches anglais de passage à Rome durant leur Grand Tour, sont des témoins biographiques uniques en leur genre. Ils ne sont jamais autant émouvants et psychologiquement vrais que lorsqu'ils tracent l'effigie des proches de l'artiste, en particulier de ses compagnons artistes, pensionnaires à la Villa Médicis. Ces œuvres, qui portent uniquement la marque de l'amitié, sont de remarquables documents sur la vie de l'Académie de France à Rome au début du XIXème siècle et illustrent les liens forts noués entre eux par les pensionnaires, des liens qui ne se desserreraient pas après avoir quitté le cocon magique et enchanteur de la Villa Médicis. Le magnifique portrait de Taurel, par la personnalité du modèle et le lieu où Ingres a choisi de le représenter, est un des exemples les plus parfaits de cette 'comédie humaine' de la société française à Rome.

Please refer to page 133 for the English version of this text

80

JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES (MONTAUBAN 1780-1867 PARIS)

Victor Baltard

signé, daté, localisé et dédicacé 'offert/ Madame/ Baltard/ Ingres Del/ Rom. 1837/ 30 aoust'
mine de plomb, sur papier brun (à l'origine blanc), l'architecture tracée au stylet
328 x 251 mm. (12 7/8 x 9 7/8 in.)

€200,000-300,000

US$260,000-380,000

GBP160,000-240,000

PROVENANCE:
Donné par Ingres à l'épouse du modèle, née Adeline Lequeux; par descendance à sa fille, Madame Edmond Arnoult, née Paule Baltard, jusque 1916, puis à la fille de celle-ci, Madame Louis Duval-Arnould, née Paule Arnould, jusque 1942, puis au fils de celle-ci, François Duval-Arnould.
Galerie Alain Tarica, Paris, d'où acquis par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé.

EXPOSITION:
Paris, Salon des Arts-Unis, *Dessins d'Ingres tirés de collections d'amateurs*, 1861, no. 44.
Paris, Ecole des Beaux-Arts, *Catalogue des tableaux, études peintes, dessins et croquis de J.-A.D. Ingres, peintre d'histoire, sénateur, membre de l'Institut*, 1867, no. 319.
Paris, Ecole des Beaux-Arts, *Dessins de l'école moderne*, 1884, no. 413.
Paris, Hôtel de la Chambre Syndicale de la Curiosité et des Beaux-Arts, *Exposition Ingres*, 1921, no. 104.
Paris, Musée des Arts Décoratifs, *Les artistes français en Italie de Poussin à Renoir*, 1934, no. 542.
Paris, Galerie Jacques Seligmann et Fils, *Exposition de portraits par Ingres et ses élèves*, 1934, no. 32.
Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, *Ingres-Delacroix: Dessins, pastels et aquarelles*, 1936, no. 26.
Paris, Galerie André Weil, *Exposition Ingres: Maître du dessin français*, 1949, no. 54.
Paris, Musée Carnavalet, *Les Grands Créateurs de Paris et leurs œuvres*, 1951, no. 466. ill.
Paris, Petit Palais, *Ingres*, 1967-8, no. 175, ill.
Londres, The National Gallery et autres lieux, *Portraits by Ingres. Image of an Epoch*, 1999-2000, no. 115, ill.
Paris, Musée du Louvre, *Ingres*, 2006, no. 121, ill.


offert
à Madame
Baltard
Ingres Del
Rom. 1837

BIBLIOGRAPHIE:
C. Blanc, 'Le Salon des Arts-Unis', in *Gazette des Beaux-Arts*, 1er février 1861, p. 191.
H. Delaborde, 'Les Dessins de M. Ingres au Salon des Arts-Unis', in *Gazette des Beaux-Arts*, 1er mars 1861, p. 267.
E. Galichon, 'Description des dessins de M. Ingres exposés au Salon des Arts-Unis', in *Gazette des Beaux-Arts*, 15 mars 1861, pp. 356-357.
C. Blanc, *Ingres: Sa vie et ses ouvrages*, Paris, 1870, no. 252.
E. Gatteaux, *Collection de 120 dessins, croquis et peintures de M. Ingres classés et mis en ordre par son ami Edouard Gatteaux*, Paris, 1873 (1ère série), pl. 12 (détail).
P. Sédille, 'Victor Baltard architecte', in *Gazette des Beaux-Arts*, 1er mai 1874, p. 486, ill.
F. Deconchy, 'Victor Baltard, notice biographique', in *Société Centrale des Architectes. Annales I*, 1874 (1875), ill. p. 233 (la gravure par L. Massard).
Both de Tauzia, *Musée National du Louvre, dessins, cartons, pastels et miniatures de diverses écoles, exposés depuis 1879, dans les salles du 1er étage, deuxième notice supplémentaire*, Paris, 1888, p. 141.
H. Jouin, *Musée de portraits d'artistes, peintres, sculpteurs, architectes, graveurs, musiciens, artistes dramatiques, amateurs, etc., nés en France ou y ayant vécu*, Paris, 1888, p. 6.
H. Lapauze, *Les portraits dessinés de J.-A.-D. Ingres*, Paris, 1903, no. 1, ill.
H. Laupauze, *Ingres: Sa Vie et Son Œuvre (1780-1867), d'après des documents inédits*, Paris, 1911, p. 333, ill.
J.-P. Alaux, *Académie de France à Rome: ses Directeurs, ses pensionnaires*, Paris, 1933, p. 158.
G. Waldemar, 'Portraits par Ingres et ses élèves', in *La Renaissance*, octobre-novembre 1934, p. 197, ill.
L. Arnould, *Victor Baltard 1805-1874*, Le Puy-en-Velay, 1939, p. 6.
J. Alazard, *Ingres et l'ingrisme*, 1950, p. 94.
P. Labrouche, *Les Dessins de Ingres*, Paris, 1950, pl. 11.
D. Ternois, *Les Dessins d'Ingres au Musée de Montauban: Les Portraits* (Inventaire général des dessins des musées de province) 3, Paris, 1959, sous no. 8.
H. Naef, *Rome vue par Ingres*, Lausanne, 1960, p. 27 note 52.
M. Sérullaz, 'Ingres dessinateur', in *La revue du Louvre et des Musées de France*, 1967, no. 17, p. 212.
R. Jullian, 'Ingres et le paysage' (colloque *Ingres*, Paris, 1967), Paris, 1969, p. 89.
H. Naef, *Die Bildniszeichnungen von J.-A.D. Ingres*, Berne, 1977-1980, III, pp. 250-257 et V, pp. 232-233, no. 371, ill.
M.-M. Aubrun, 'Victor Baltard à Hippolyte Flandrin. Dix lettres de 1839 à 1842', in *Bulletin du musée Ingres*, no. 371, p.121, ill.
G. Vigne, *Dessins d'Ingres. Catalogue raisonné des dessins du musée de Montauban*, Paris, 1995, p. 464.
D. Ternois, *Lettre d'Ingres à Marcotte d'Argenteuil. Dictionnaire*, Paris, 2001, p. 50.
P. Pinon, *Louis-Pierre et Victor Baltard*, Paris, 2005, pp. 115 et 123, no. 476, ill. sur la couv. (détail) et p. 6.
G. Tinterow et A.E. Miller, 'Ingres paysagiste', in *Ingres*, cat. expo. Paris, Musée du Louvre, 2006, p. 89.

GRAVE:
par Léopold Massard.





fig. 1 : Dos du montage.



fig. 2 : J.-A.-D. Ingres, *Madame Baltard et sa fille*, coll. part.

'Autre bonne nouvelle ! Mr. Ingres a fait mon portrait samedi: jamais son crayon n'a rien fait de plus vivant; la manière est différente de ce qu'elle est ordinairement; avec la même précision, il y a une couleur qu'il ne donne pas ordinairement; il semble qu'il se soit servi de son pouce pour estomper dans certains endroits; ce chef-d'œuvre a été enlevé en quatre heures.'.

Ces quelques mots enthousiastes et admiratifs, consacrés au présent dessin, sont tirés d'une lettre envoyée de Rome le 6 septembre 1837 par Victor Baltard (1805-1874) à son ami le peintre Hippolyte Flandrin (1809-1864) (voir M.-M. Aubrun, *op. cit.*, p. 121). Tous deux s'étaient rencontrés à Rome, alors qu'ils étaient pensionnaires à l'Académie de France à Rome, dirigée depuis 1835 par Ingres.

Victor Baltard, l'un des onze enfants de l'architecte Louis-Pierre Baltard (1764-1846), suivit les traces de son père et remporte le prix de Rome d'architecture en 1833. Il rejoint l'Italie en mars 1834, en compagnie d'Adeline Lequeux, elle-même issue d'une famille d'architectes distingués et qu'il venait d'épouser. Baltard est de retour en France en 1838, après ce qu'il qualifiera comme les quatre plus belles années de sa vie. Il est nommé inspecteur des Beaux-Arts en 1841 et c'est sous son égide que s'étendit un vaste mouvement de restauration des vieilles églises de Paris, accompagné d'une importante campagne de décoration à fresque de leurs intérieurs. Mais Baltard ne fut pas qu'un administratif et il fut responsable de la construction de plusieurs monuments d'importance, parmi lesquels les Halles centrales de Paris (souvent appelées 'Halles Baltard'), édifiées entre 1851 et 1857, et l'église Saint-Augustin (1860-1871) également dans la capitale, lui assurèrent la célébrité.

En 1834, lorsque Baltard arrive à Rome, c'est Horace Vernet (1789-1863) qui dirige l'Académie de France, installée à la Villa Médicis. Celui-ci est remplacé l'année suivante par Ingres, alors âgé de 55 ans. Très vite, le peintre se prend d'affection pour le jeune architecte, sa femme, et le premier enfant du couple, Paule, née le 27 août 1834. En 1836, il dessine Madame Baltard dans les jardins de la Villa Médicis, le Casino di Raffaello de la Villa Borghèse visible au loin (fig. 2, aujourd'hui dans une collection privée américaine, *Portraits by Ingres*, *op. cit.*, no. 114). Comme l'indique une inscription au dos de cette émouvante feuille: '*Paule Baltard, âgée de deux ans ne devait pas figurer dans le dessin, mais, gardée par Mme*

Ingres, elle s'est échapée, s'est blottie contre sa mère, criant "maman, maman". Alors M. Ingres a dit: "Laissez-la", et a dessiné l'enfant pendant qu'on agitait du sucre au-dessus de la tête du peintre.'.

Le départ de Rome du jeune ménage fut pour Ingres un véritable déchirement. Dans une lettre à Hippolyte Flandrin, le même à qui Baltard annonçait la réalisation du présent dessin, Ingres avouait: '*Nous aussi avons le cœur navré du départ, mieux dire un arrachement, de mes bons Baltard. Je ne puis vous dire combien ils nous manquent, lui, son aimable épouse et sa petite adorable fillette.*' (lettre du 22 novembre 1838, voir D. Ternois, 'Lettres inédites d'Ingres à Hippolyte Flandrin', *Bulletin du musée Ingres*, no. 11, juillet 1962, p. 11).

Dans une correspondance à l'archéologue Raoul-Rochette, Ingres ajoutait: '*Nous avons perdu le charme de la plus aimable intimité...Plus de petite fille...*' (Naef, 1977-80, *op. cit.*, III, p. 253).

Ingres joua un rôle non négligeable dans la carrière de l'architecte. Il demande ainsi à Baltard de dessiner l'arrière-plan architectural de son plus ambitieux tableau exécuté lors de son directorat, l'*Antiochus et Stratonice* (1834-1840), commandé par le Duc d'Orléans et aujourd'hui au musée Condée, à Chantilly. En 1841, il recommande son protégé à Edouard Gatteaux, grand ami du peintre et membre du Conseil municipal de Paris, afin qu'il soit nommé Inspecteur des Beaux-Arts. En retour, l'architecte fait appel, pour ses ambitieux projets de décoration des églises parisiennes, à de nombreux élèves d'Ingres. A la mort du grand peintre, c'est Baltard qui est chargé de concevoir sa sépulture du cimetière du Père-Lachaise. Cette tombe, modeste et digne, est constituée d'une simple stèle décorée de quatre pilastres et d'une palme dans laquelle une niche carrée abrite un buste du peintre et ami (fig. 3).

Ingres a représenté son modèle vêtu d'une cape portée au-dessus d'un veston boutonné ouvrant sur une cravate négligemment nouée, tenant d'une main un haut chapeau caché dans le revers de son vêtement, de l'autre un carton à dessin. Comme un clin d'oeil à l'activité de son modèle, Ingres a placé Baltard sur la place Saint-Pierre, devant la colonnade du Bernin et les deux fontaines, les bâtiments du Vatican, et un obélisque sur la droite. Si l'on en croit G. Tinterow et A. E. Miller (*op. cit.*), il s'agit du dernier portrait dessiné d'Ingres sur un fond de paysage.

Ce merveilleux témoignage d'amitié, 'offert à Madame Baltard' (le portrait de celle-ci avait quant à lui été 'offert à son Mr. Vr. Baltard'), demeura dans la descendance du modèle jusque son acquisition par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé.

Please refer to page 134 for the English version of this text



fig. 3 : *Stèle tombale d'Ingres*, Cimetière du Père Lachaise, Paris.

81

JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES (MONTAUBAN 1780-1867 PARIS)

Jean Alaux

avec inscriptions 'Portrait de Jean Alaux dit le Romain, par Ingres./ le portrait a été donné à ma mère par Ingres/ G. Bodinier/ Exposé à Bagatelle - (mai-Juillet 1908)' (au dos du montage)
mine de plomb
129 x 165 mm. (5⅛ x 6½ in.)

€80,000-120,000

US$110,000-150,000

GBP63,000-94,000

PROVENANCE:
Donné par Ingres à Aline Alaux, épouse du peintre Victor Bodinier; par descendance à son fils Guillaume Bodinier (†1922), puis à la fille de celui-ci, Geneviève, Madame Robert Huault-Dupuy (†1930), puis au fils de celle-ci, René Huault-Dupuy.
Galerie Alain Tarica, Paris, d'où acquis par
Yves Saint Laurent et Pierre Bergé.

EXPOSITION:
Paris, Palais du domaine de Bagatelle, *Portraits d'hommes et de femmes célèbres*, 1908, no. 103 (comme appartenant à Guillaume Alaux).

BIBLIOGRAPHIE:
G. Mourey, 'Exposition de portraits d'hommes et de femmes célèbres dans le Palais du domaine de Bagatelle', in *Les Arts*, juin 1908, p. 6.
H. Naef, 'Eighteen Portrait Drawings by Ingres', in *Master Drawings*, IV, no. 3, 1966, pp. 262-264, 281 no. 7, pl. 6.
H. Naef, *Die Bildniszeichnungen von J.-A.D. Ingres*, Berne, 1977-1980, II, pp. 279-285 et IV, pp. 422-423, no. 225, ill.





fig. 1 : J. Alaux, *Atelier d'Ingres à Rome*, Musée Ingres, Montauban.

Appelé 'Le Romain' pour le temps passé à Rome, mais aussi pour le distinguer des autres membres de sa famille artistes comme lui, Jean Alaux se lia d'une profonde amitié avec Ingres pendant leur séjour commun dans la ville éternelle à partir de 1816. Si le jeune peintre arrivait tout juste à la Villa Médicis après avoir gagné le prix de l'Académie en 1815, Ingres était lui déjà installé avec sa femme dans un appartement au premier étage du numéro 34 de la Via Gregoriana. Les vies d'Ingres et d'Alaux présentent cependant d'étonnantes similitudes qui peuvent expliquer cette amitié dont les plus beaux témoignages restent les portraits qu'ils ont faits l'un de l'autre. Alaux réalisa en effet en 1818 un tableau, aujourd'hui conservé au musée Ingres à Montauban (fig. 1; Inv. MI.50.545), qui montre la famille Ingres dans leur appartement romain. Le tableau s'ouvre sur une vue à travers les salles de la maison de la Via Gregoriana, avec au premier plan sa femme, Madeleine Chapelle, et au fond l'artiste entouré de ses œuvres, son violon favori dans les mains. Aucun détail ne manque dans ce portrait intime du déjà célèbre artiste, ni le chat ronronnant, ni le large chapeau que la femme d'Ingres, modiste, aimait arborer. La même année, en 1818, Ingres dessina un autre portrait d'Alaux (fig. 2; collection particulière, Naef, 1977-1980, *op. cit.*, vol. II, no. 226). On peut imaginer que les deux artistes se soient échangés, comme présents, leurs œuvres respectives.

Jean Alaux naît le 15 janvier 1785 à Bordeaux. Fils de peintre, tout comme Ingres, il se forme d'abord chez lui, au contact de son père et de ses frères, qui deviendront également peintres. Après un premier séjour romain à l'Académie de 1816 à 1821, Alaux repart en France, la mort dans l'âme. Il écrit dans l'une de ses correspondances: *'Je pars demain, à mon grand regret, car je quitte la vraie patrie des arts: hors de Rome, il n'y a point de salut'* (J.-P. Alaux, *Académie de France à Rome*, II, Paris, 1933, pp. 191-192). Il ne restera cependant pas longtemps à Paris; dès 1822, son maître, Guérin, accepte la direction de l'Académie à la suite de Thévenin et demande à son élève de s'installer de nouveau dans la Villa Médicis.

En 1827, il épouse Françoise-Virginie Liégeois, veuve de son ami d'enfance Pallière, et également peintre pastelliste. Suivent les plus belles années de la vie de Jean Alaux; en 1830 naît sa fille unique, Jenny-Marie-Blanche. Elle sera emportée par la maladie en 1843, laissant ses parents dans un profond désarroi. Au printemps 1847, Jean Alaux est toutefois nommé directeur de l'Académie de France à Rome.



fig. 2 : J.-A.-D.Ingres, *Jean Alaux*, Coll. part.

Il le restera jusqu'en 1851, date à laquelle il est nommé à l'Académie des Beaux-Arts de Paris. Son existence se déroule alors paisiblement, conservant toujours cette faculté à admirer et à '*rester jeune dans sa vieillesse*' (E. Guillaume, 'Un directeur de l'Académie de France à Rome, M. Jean Alaux', in *Revue des deux mondes*, Paris, 1890, p. 183). Cette même jeunesse que l'on retrouve de façon si vibrante dans ce portrait dessiné par Ingres.

La présente feuille ne porte ni signature ni date, mais comme le soulignait Naef '*c'est comme si le dessin était signé partout*' (*op. cit.*, 1966, p. 264). On peut ajouter que la feuille a été très probablement coupée, si on la compare aux autres habituellement utilisées par Ingres, notamment l'autre portrait daté de 1818 (fig. 2). La provenance -il demeurera dans la famille d'Aline Alaux jusqu'aux années 1960- confirme son attribution.

Il faut aussi noter que le présent dessin a probablement été réalisé par Ingres en observant le modèle à travers un miroir, comme le souligne Naef (*op. cit.*, 1977-1980, p. 285). La boutonnière de la veste est en effet inversée par rapport à la la façon dont elle est portée par les hommes: à gauche et non à droite. De plus, si on le compare au portrait exécuté en 1818, la coiffure de Jean Alaux est également inversée.

La période romaine avait établi de forts liens entre les deux artistes. Quand Alaux quitte Rome pour regagner Paris en 1821, il s'arrête à Florence, où il rencontre un ami de jeunesse d'Ingres, Jean-François Gilibert. Dans une lettre à ce dernier, Ingres lui demande:

'*Un peu par faiblesse et prédilection pour mon tableau* [Jésus remet à saint Pierre les clefs du Paradis], *fais-moi le plaisir de me redire ce que t'en a dit le brave Alaux, autant que tu pourras t'en rappeler. Ce n'a jamais été que par d'autres que j'ai su son opinion sur moi, parce qu'il est assez froid. Mais il m'est toujours avantageux de tout savoir, pour en profiter, s'il y a lieu*' (Naef, 1977-1980, *op. cit.*, p. 281).

Malgré leur différence d'âge et de célébrité, l'avis de son ami Alaux avait toujours autant d'importance aux yeux d'Ingres.

Please refer to page 135 for the English version of this text

82

FERDINAND-VICTOR-EUGENE DELACROIX (CHARENTON-SAINT-MAURICE 1798-1863 PARIS)

Etude d'harnachement et deux têtes de soldats casqués; et *Etude d'harnachement*

inscrit 'poitrail, plaque métal, vieil or, plaque ajourée, rouge, acier, tresse' (1) et 'acier damasquiné, velours, velours rouge, or sur velours, fond velours, métal or' (2)
craie noire, sur papier calque, contrecollé sur papier
220 x 345 mm. (8⅝ x 13½ in.) (une paire)

€15,000-20,000

US$20,000-26,000

GBP12,000-16,000

Le 11 janvier 1832, le roi Louis-Philippe, envoya au sultan Muley Abd el-Rahman une délégation française afin de clarifier le problème des frontières entre l'Algérie et le Maroc.

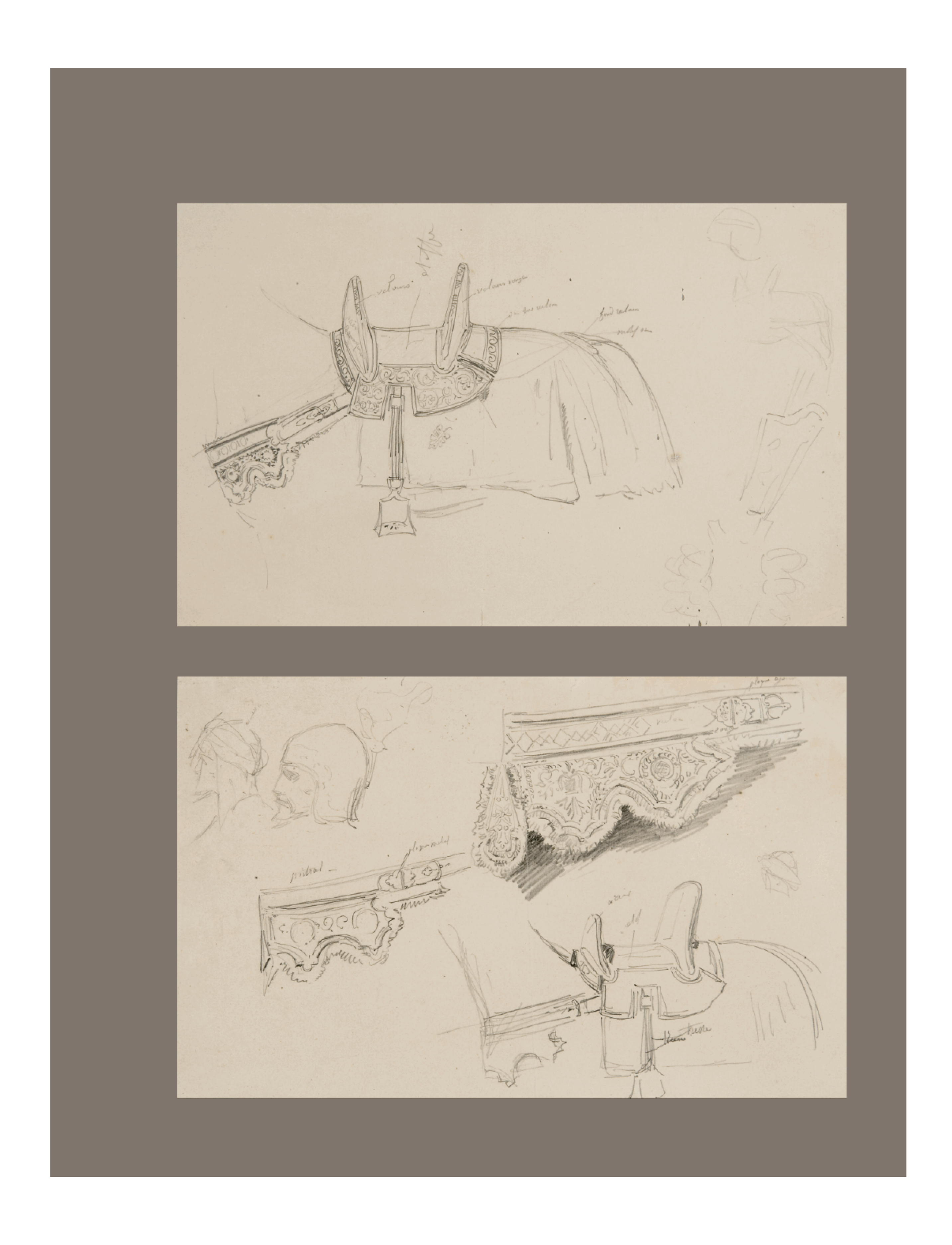
À cette occasion, Eugène Delacroix eut l'opportunité d'embarquer à bord du navire *La Perle* en partance pour le Maroc, y accompagnant le comte Charles de Mornay, nommé directeur de cette mission diplomatique. Le séjour dura cinq mois pendant lesquels Delacroix eut l'occasion de découvrir l'Orient et c'est probablement durant cette période qu'il exécuta ces études.

Une autre feuille, aujourd'hui conservée au musée du Louvre, reprend le même type d'études d'harnachement avec selles de chevaux et étriers: chaque croquis, parfois aquarellé, est annoté par des indications de couleur et de matière. Elle a sans doute été réalisée au cours de son séjour dans la capitale Meknès entre le 15 mars et le 5 avril 1832 (inv. no. RF10088; M. Sérullaz, et al., *Dessins d'Eugène Delacroix 1798-1863*, Paris, 1984, no. 1656), tout comme les présentes études.

Très attentif aux détails, Delacroix a pu observer le costume de Sa Majesté, notamment lors de l'audience accordée par l'empereur Abd-el-Rahman au comte de Mornay: *'Puis le Roi, qui s'est avancé vers nous et s'est arrêté très près. [...] Chapelet blanc à soies bleues autour du bras droit qu'on voyait très peu. Etriers d'argent. Pantoufles jaunes non chaussées par derrière. Harnachement et selle rosâtre et or. Cheval gris, crinière coupée en brosse. Parasol à manche de bois non peint; une petite boule d'or au bout; rouge en dessus et à compartiment, dessous rouge et vert'* (E. Delacroix, *Journal 1822-1863*, Paris, 1980, p. 105).

Cette description évoque très clairement le processus de création des œuvres de Delacroix: ainsi, les présentes études d'harnachement seront, comme nombres de ses croquis et carnets, une source d'inspiration permanente pour ses futures compositions peintes lors de son retour en France.

Please refer to page 136 for the English version of this text



Premières impressions :
LES ŒUVRES DE THEODORE GERICAULT
de la collection Yves Saint Laurent et Pierre Bergé

Que l'on me pardonne cette insolence, mais le fait qu'il n'y ait pas l'ombre d'un cheval de Géricault dans la collection de MM. Bergé - Saint Laurent est un merveilleux paradoxe. Délibérément, les deux collectionneurs se sont intéressés à un tout autre aspect de la production d'un peintre mort à 32 ans, connu dans le monde entier pour son grand *Radeau de la Méduse*, l'un des chefs-d'œuvre du musée du Louvre.

Des cinq tableaux de Théodore Géricault présentés dans ce catalogue, deux sont de superbes et puissantes académies d'hommes peintes vers 1810-1812, celles-ci qui faisaient dire à son maître Pierre Guérin, quelque peu déconcerté par la brosse fougueuse de son jeune élève : '*Vos académies ressemblent à la nature, comme une boîte à violon ressemble à un violon*'. Mots piquants qui sous-entendaient que Géricault et son interprétation de l'anatomie masculine - l'éloge du muscle - violaient délibérément les règles classiques de la bienséance.

Les trois autres tableaux de la collection Bergé - Saint Laurent sont des portraits. Et quels portraits !

Celui du jeune adolescent vu de profil, peint vers 1815-1817, attire tout d'abord notre regard tant est forte sa concentration vers un ailleurs qui nous reste inaccessible. Le spectateur peut alors contempler les fabuleuses tonalités de ce portrait, la blancheur d'un grand col, la blondeur des cheveux se découpant sur un ciel rougeoyant, le rouge sensuel d'une bouche entr'ouverte. Tous ces éléments contribuent à faire de ce fascinant visage le prototype même du portrait romantique.

Celui de la petite Elisabeth Dedreux, posée telle une fleur dans la campagne romaine, relève assurément du même registre émotionnel. Vient encore s'y ajouter la tendresse particulière du peintre pour cet univers enfantin. La petite fille, campée dans une petite robe blanche, incarne merveilleusement la fragilité de cet âge tendre qui s'oppose à la dureté de l'univers minéral qui l'entoure.

Du double portrait des enfants Dedreux (Elisabeth et Alfred, le futur peintre du cheval), on a beaucoup insisté, et à juste titre, sur sa fascinante étrangeté. De fait, Géricault a volontairement accentué l'intériorité de ses deux modèles afin qu'ils nous apparaissent songeurs, méditatifs si ce n'est mélancoliques. Représentés dans une nature vierge de toute construction humaine, solidaires (car reliés par leurs deux bras), ces deux enfants presque jumeaux (à la coiffure également semblable) semblent faire face à la folie du monde des adultes qui les attend.

Par rapport au tableau préparatoire, la petite Elisabeth a perdu toute sa fragilité et s'affiche désormais telle une Lolita. Elle est vêtue d'une extraordinaire petite robe blanche qu'un pli central transforme en une étrange cuirasse. Prête à l'insoumission, elle tient dans sa main droite deux petites fleurs jaunes qui viennent néanmoins nous rappeler la fragilité, la brièveté et la pure poésie du monde de l'enfance.

Bruno Chenique
Docteur en Histoire de l'art
Ancien pensionnaire à la Villa Médicis (Rome)
et au Getty Research Institute (Los Angeles)
Membre de l'Union française des experts.

Please refer to page 137 for the English version of this text



LES PORTRAITS D'ENFANTS DE GERICAULT

L'extraordinaire talent de Théodore Géricault, observateur avisé de son temps, aurait pu se limiter à l'art du portrait. Pourtant ce genre n'occupe qu'une facette limitée, mais très singulière, de son œuvre.

Géricault possédait par dessus tout le don de rendre les émotions. Que ce fût ses portraits de monomanes qui dégagent un subtil mélange de détachement et de profondeur psychologique, ses images de laboureurs anglais imprégnées d'un pathos qui reflète la lourdeur du travail quotidien, ou le compte-rendu poignant de son ami le Général Letellier sur son lit de mort, Géricault fit preuve d'une rare énergie d'expression, toujours en harmonie avec le sujet.

La plupart des quelques portraits de Géricault représentent des enfants de ses amis proches. Ceux des deux enfants de Pierre-Anne Dedreux, Alfred et Elisabeth, et la *Tête de jeune garçon de profil*, appartiennent à une série qui en comprenait d'autres : celui d'Alfred Dedreux (lot 84, fig. 1), ainsi que ceux d'Olivier Bro et Louise Vernet. On pourrait donc s'attendre à ce qu'ils dégagent spontanéité et intimité. Or c'est tout l'inverse : ces enfants sont à la fois détachés et monumentaux, présentés avec une intensité envoûtante qui contraste avec l'innocence de leur jeune âge.

Le peintre s'efforce de créer un effet dramatique très éloigné de tout naturalisme, bien visible si l'on compare le double portrait des enfants Dedreux avec son dessin préparatoire (lot 83, fig. 1). Ce dernier, plein d'apparente spontanéité et exécuté en lignes atténuées, montre Elisabeth en admiration devant son frère qui regarde le spectateur en souriant ; la scène est détendue, le décor et le rôle dévolu à chacun demeurent traditionnels.

Dans le tableau final, Géricault présente deux êtres androgynes aux allures de statue, qui dévisagent le spectateur. Elisabeth se tient désormais au-dessus de son frère aîné, dont les cheveux légèrement ébouriffés et le pantalon ont été remplacés par des boucles et une blouse qui rendent presque impossible la distinction avec sa sœur. Le clair-obscur, utilisé pour modeler les traits des enfants, leur donne une profondeur et une expression fantomatique et froide, qui n'est pas atténuée par le geste affectueux de chacun entourant l'autre de son bras. Même l'artifice de la fleur dans la main d'Elisabeth renverse les conventions habituelles du portrait : au lieu d'animer la composition, la plante tombe lourdement, y ajoutant un sentiment d'écrasement.

Comme l'écrit Régis Michel : '*Ses portraits véritables ne sont qu'une poignée : pour l'essentiel des portraits d'enfants (...). Ces créatures insolites ont de quoi inquiéter. Au sens de l'*Unheimlichkeit *chère à Freud, l'inquiétante étrangeté qui naît des mauvais rêves : corps massif, tête pondéreuse, pose hiératique, expression grave. Ce canon monumental ne s'associe guère à l'image d'une enfance vivace.*' (catalogue d'exposition, *Géricault*, 1991, *op. cit*, p. 108).

Par essence, les enfants de Géricault véhiculent un sentiment 'd'altérité' : insaisissables mais profondément conscients d'eux-mêmes, ils occupent un monde inaccessible aux adultes, dans lequel ils affirment leur refus des normes traditionnelles. Ces portraits recèlent donc un aspect profondément psychologique qui les rend étonnamment modernes. En outre, ce sentiment d'aliénation est accentué par l'absence de tout décor domestique identifiable. Le paysage de ces trois tableaux est en effet désolé et funeste - presque funéraire -, couvert par un ciel bas d'un bleu vif et intense qui n'est pas sans rappeler les compositions les plus fantastiques de Goya.

La série de portraits d'enfants a été exécutée vers 1817-1818, au tournant essentiel de la carrière de Géricault. Comme l'écrit Lorenz Eitner :

'*Il* [Géricault] *a opéré un changement radical dans son travail, abandonnant non seulement son sujet moderne de prédilection mais réformant également radicalement son style. Il s'est brusquement tourné vers la seule alternative à sa disposition, le grand style néo-classique (...). Par un talent inné de coloriste et de réaliste, il a délibérément muselé ses tendances les plus spontanées, remplacé la couleur par de forts contrastes de lumière et d'ombre, la peinture par la ligne, et, dans son traitement de la figure humaine, il s'est limité à un vocabulaire de stéréotypes grossiers totalement indifférents à l'aspect naturel. Sa 'manière antique' était très éloignée du classicisme conventionnel, bien qu'il l'ait utilisée pour exprimer des thèmes classiques. Son intention très personnelle était d'obtenir une plus grande force expressive : plus essentielle que l'augmentation du contrôle était l'augmentation de l'intensité dramatique que son effort de discipline lui permit. Contrairement à son réalisme antérieur, plus informel, cette nouvelle voie extrêmement artificielle se prêtait à de puissantes affirmations. Romantique par son intensité, empruntée à la tradition de Michel-Ange plutôt qu'à celle de David, elle élargit sa palette pour inclure des rêves de terreur, de cruauté et de luxure*' (L. Eitner, "Géricault", *Grove Dictionary of Art*).

Ces portraits d'enfants étaient des commandes privées, au moyen desquelles Géricault pouvait tester son grand style, avant de l'appliquer de façon plus monumentale à des tableaux publics. La dissonance entre la manière grandiose exprimée dans cette langue intensément romantique, proche de Goya, et le sujet domestique, confère à ces portraits leur pouvoir envoûtant.

Nulle part les racines néo-classiques de l'expérimentation de Géricault ne sont plus évidentes que dans sa *Tête d'un jeune garçon de profil* (lot 85), qui combine l'androgynie des portraits de Dedreux au pur profil grec qui possède '*l'éclat inquiétant de la sculpture teintée*' (L. Eitner, *Géricault, His Life and Work*, London, 1982, p. 94.). Et tandis que son portrait d'Elisabeth Dedreux la montre dans les vêtements à la mode d'une jeune fille, sa pose est très nettement académique, et plus typique des rendus des nus masculins de Géricault.

Géricault entretenait des liens d'amitié très privilégiés avec la famille Dedreux, et en particulier avec l'oncle d'Elisabeth et d'Alfred, Pierre-Joseph Dedreux-Dorcy. Ce dernier, lui-même peintre, emmenait très souvent son jeune neveu dans l'atelier de son ami, où Alfred fut profondément influencé par le choix des sujets de Géricault, notamment les chevaux. Au moment de l'exécution du double portrait présenté ici, Alfred, alors âgé d'environ huit ans, connaissait déjà bien le peintre, malgré l'extraordinaire distance qui semble, dans ce tableau, le séparer du monde des adultes.

Nous remercions Bruno Chenique des précisions qu'il a bien voulu nous apporter concernant les œuvres de Géricault de cette vente.

Please refer to page 137 for the English version of this text



83
THEODORE GERICAULT (ROUEN 1791-1824 PARIS)
Portrait d'Alfred et Elisabeth Dedreux

huile sur toile
99,2 x 79,4 cm. (39½ x 31⅛ in.)
Peint vers 1818

€4,000,000-6,000,000
US$5,200,000-7,700,000
GBP3,200,000-4,700,000

PROVENANCE:
Collection Becq de Fouquières, Paris (vers 1883); sa vente, Paris, Hôtel Drouot, 8 mai 1925, lot 6; d'où acquis par Hector Brame, Paris; d'où probablement acquis par le vicomte de Beuret; sa vente, galerie Georges Petit, Paris, 11 mai 1931; d'où acquis par la baronne de Forest.
Galerie Schmit, Paris, 1974.
Galerie Alain Tarica, Paris, d'où acquis en 1984 par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé.

EXPOSITION:
Paris, Ecole des Beaux-Arts, *Portraits du siècle (1783-1883)*, 1883, no. 105.
Paris, Galerie Charpentier, *L'Art et la vie romantique*, 1923, no. 210.
Paris, Galerie Charpentier, *Géricault*, 1924, no. 249.
Paris, Bernheim Jeune, *Gros, Géricault, Delacroix*, 1954, no. 31.
Paris, Galerie Schmit, *Portraits français XIXe et XXe*, 15 mai - 15 juin 1974, no. 25.
Lyon, Musée des Beaux-Arts, *Géricault, la folie d'un monde*, 21 avril - 31 juillet 2006, cat. no. 48.
Londres, Royal Academy of Arts, *Citizens and Kings, Portraits in the Age of Revolution 1760-1830*, 3 février - 20 avril 2007, no. 109.



Fig. 1 : Théodore Géricault, *Etude pour le Portrait d'Alfred et Elisabeth Dedreux*, 1817-1818, mine de plomb, 18.6 x 14.3 cm., Paris, Musée du Louvre.

BIBLIOGRAPHIE:

L. Dimier, *Histoire de la peinture française au XIXème siècle (1793 - 1903)*, Paris, 1914, p. 57.
A. Flamant, 'Un peintre sportsman et dandy : Alfred de Dreux', in *La Renaissance de l'Art Français*, Avril 1921, p. 158 (illustré).
'Revue des ventes de mai', in *Le Figaro Artistique*, 4 juin 1925, p. 539.
'Le carnet d'un curieux', in *La Renaissance de l'Art Français*, juillet 1925, p. 331.
'A propos de Alfred de Dreux', in *Beaux Arts*, 15 juin 1929, p. 24.
L. Eitner, 'The sale of Géricault's studio in 1824', in *La Gazette des Beaux-Arts*, février 1959, p. 124, note 7.
L. Eitner, *Géricault, an album of drawings in the Art Institute of Chicago*, Chicago, 1960, p. 32.
F.H. Lem, 'Géricault portraitiste', in *L'Arte*, juin/juillet 1963, p. 87, no. 13*bis*, pl. V.
Catalogue d'exposition, *Géricault*, Los Angeles, Detroit, Philadelphia, 1971, p. 60, no. 23.
P. Grunchec, *Tout l'œuvre peint de Géricault*, 1978, p. 105, no. 116 (illustré).
Catalogue d'exposition, *Géricault*, Villa Médicis, Rome, 1979, p. 226.
D.F. Mosby, 'Notes on two Portraits of Alfred Dedreux by Géricault', in *Arts Magazine*, vol. LVIII, no. 1, septembre 1983, pp. 84-85 (illustré).
Catalogue d'exposition, *Théodore Géricault*, Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, p. 13, fig. 2.
R. Michel, in catalogue d'exposition, *Géricault*, Grand Palais, Paris, 1991, p. 110 (illustré).
B. Chenique, *ibid.*, p. 279.
S. Laveissière, *ibid.*, p. 363.
G. Bazin, *Théodore Géricault*, vol. V, Paris, 1992, pp. 83, 84, 238, no. 1721 (illustré).
H. Zerner, 'Le portrait, plus ou moins', in R. Michel (ed.), *Géricault - conférences et colloques du Louvre*, Paris, 1996, pp. 329, 382-383 (illustré).
B. Chenique, in catalogue d'exposition *Géricault, La folie d'un monde*, Lyon, 2006, pp. 112 - 115, illustré en couverture, no. 48 (illustré).
J. Coignard, 'Chez Pierre Bergé et Yves Saint Laurent', in *Connaissance des Arts*, no. 634, janvier 2006, p. 49 (illustré).
'Les chefs-d'œuvre de la collection Yves Saint Laurent et Pierre Bergé', in *Connaissance des Arts*, janvier 2006, supplément, pp. 23-24 (illustré).
L'Œil, no. 580, mai 2006, pp.5, 61, 73 (illustré).
S. Allard, in *Portraits publics, portraits privés, 1770-1830*, Paris, 2006, p. 171.
C. Clark, in *Citizens and Kings*, Londres, 2007, pp. 208-209, 325, no. 109 (illustré).

Portrait of Alfred and Elisabeth Dedreux
oil on canvas
Painted *circa* 1818



84

THEODORE GERICAULT (ROUEN 1791-1824 PARIS)

Elisabeth Dedreux enfant dans la campagne

huile sur toile
46,5 x 38,5 cm. (18¼ x 15⅓ in.)
Peint vers 1817-1818

€700,000-1,000,000
US$900,000-1,280,000
GBP550,000-780,000

PROVENANCE:
Collection particulière, Normandie; d'où acquis par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé.

EXPOSITION:
Lyon, Musée des Beaux-Arts, *Géricault : la folie d'un monde*, 19 avril - 30 juillet 2006, no. 49.

BIBLIOGRAPHIE:
B. Chenique, catalogue d'exposition, *Géricault : La Folie d'un monde*, Lyon, 2006, pp. 116, 227, no. 49 (illustré).
J. Coignard, 'Chez Pierre Bergé et Yves Saint Laurent', in *Connaissance des Arts*, janvier 2006, no. 634, p. 41.

Cette œuvre récemment redécouverte est le pendant d'un tableau représentant Alfred, le frère d'Elisabeth, aujourd'hui conservé au Metropolitan Museum of Art (fig. 1). Elle a été réalisée dans le même esprit que le grand double portrait de Alfred et Elisabeth Dedreux (lot 83).

Une photo aux rayons x (fig. 2) a révélé l'existence d'une version préliminaire d'un tableau bien connu représentant le frère du modèle (P. Grunchec, *Tout l'Œuvre peint de Géricault*, Paris, 1978, no. 153, collection particulière).

Portrait of Elisabeth Dedreux

oil on canvas
Executed *circa* 1817-1818

This recently rediscovered work is a pendant to a painting of the sitter's brother Alfred, today in The Metropolitan Museum of Art (fig. 1), also executed in the same spirit as the larger double portrait (see lot 83).

An x-ray of the picture (fig. 2) reveals the existence of a preliminary version of yet another well-known painting of the sitter's brother (Grunchec, *Tout l'Œuvre peint de Géricault*, Paris, 1978, no. 153, private collection).



Fig. 1: Théodore Géricault, *Alfred Dedreux enfant dans la campagne*, circa 1819, huile sur toile, 45,7 x 38,1 cm. (18 x 15 in.). Metropolitan Museum of Art.



Fig. 2: Photographie aux rayons x du tableau présenté révélant une version préliminaire d'un portrait du frère du modèle.



85

THEODORE GERICAULT (ROUEN 1791-1824 PARIS)

Tête de jeune garçon de profil

huile sur toile
46,7 x 38,5 cm. (18⅓ x 15⅛ in.)
Peint vers 1815-1817

€400,000-600,000

US$520,000-770,000

GBP320,000-470,000

PROVENANCE:
M. Walferdin, Paris; sa vente, Paris, Hôtel Drouot, 12-16 avril 1880, no. 128.
Jean Dolfuss, Paris; sa vente, Paris, Hôtel Drouot, 2 mars 1912, no. 41; d'où acquis par Madame Jules Ferry; sa vente, Paris, Hôtel Drouot, 11-12 février 1921 (comme 'école anglaise'); d'où acquis par
Pierre Dubaut, Paris.

EXPOSITION:
Paris, Galerie Charpentier, *Géricault*, 1924, no. 240.
Paris, Maison de Victor Hugo, *La Jeunesse des Romantiques*, 1927, no. 1262.
Paris, Galerie Bernheim-Jeune, *Géricault*, mai 1937, no. 53.
Paris, Galerie Charpentier, *L'Enfance*, 1949, no. 53.
Londres, Marlborough gallery, *Géricault*, octobre-novembre 1952, no. 19.
Winterthur, Kunstmuseum, *Géricault*, 1953, no. 5.
Paris, Galerie Claude Aubry, *Géricault dans les collections privées françaises*, 6 novembre-7 décembre 1964, no. 30.
Los Angeles County Museum of Art (Detroit Institute of Arts; Philadelphia Museum of Art), *Géricault*, 12 octobre-12 décembre 1971, no. 21.

BIBLIOGRAPHIE:
C. Clément, 'Géricault, étude biographique et critique', in *Gazette des Beaux-Arts*, septembre 1867, no. 111.
C. Clément, *Géricault : étude biographique et critique avec le catalogue raisonné de l'œuvre du maître*, Paris, 1868 et 1879, no. 117.
L. Eitner, *Géricault. An Album of Drawings in the Art Institute of Chicago*, Chicago, 1960, pp. 34, 39.
F.H. Lem, 'Géricault portraitiste', in *L'Arte*, juin/juillet 1963, pp. 77-78, no. 4.
R. Rey, 'Géricault ou l'Archange aboli', in *Les Nouvelles littéraires*, 12 novembre 1964, p. 8 (illustré).
L. Johnson, 'Géricault in Los Angeles', in *Burlington Magazine*, décembre 1971, p. 773.
L. Eitner, *Supplément au catalogue raisonné de l'œuvre de Géricault par C. Clément*, Paris, 1973, p. 454, no. 117.
P. Grunchec, *Tout l'Œuvre peint de Géricault*, Paris, 1978, pp. 100-101, no. 96 (illustré).
L. Eitner, *Géricault, his life and work*, Londres, 1983, p. 94, fig. 80 (illustré).
G. Bazin, *Théodore Géricault*, vol. V, Paris, 1992, pp. 83, 241-242, no. 1732 (illustré).

Head of an adolescent boy in profile

oil on canvas
Painted *circa* 1815-1817







LES ACADEMIES DE GERICAULT

Après avoir débuté sa formation artistique officielle sous la direction de Carle Vernet, peintre militaire passionné de chevaux, Géricault entra en 1811 à l'Ecole des Beaux-Arts dans la classe de l'artiste néo-classique Pierre-Narcisse Guérin. Disciple de David, Guérin était empreint des principes de la Grèce antique, dont le nu académique constituait un élément fondamental.

Le dogmatisme de Guérin se heurta vite au tempérament d'un artiste aussi expressif que Géricault, dont les nus énergiques et naturalistes s'opposaient aux prototypes stylisés et linéaires de son maître. Les deux œuvres présentées possèdent les caractéristiques qui attirèrent sur l'élève les foudres de Guérin : un modelé fort en clair-obscur, des éléments non idéalisés, et - pour l'*Académie d'homme, les bras croisés* notamment - une pose très détendue, presque nonchalante. Grunchec distingue en effet cette dernière œuvre par sa *'savante utilisation des réserves pour indiquer les ombres contrastant avec un modelé obtenu par la juxtaposition de touches de rose et de bleu. Le traitement du corps, dont une partie est habilement laissée dans la pénombre, est caractéristique du métier de Géricault, qui rapproche sans les fondre des touches de couleurs différentes, fidèle en cela au précepte de Gros, " Posez. Laissez* " ' (P. Grunchec, *Géricault*, p. 95).

Ces deux œuvres furent certainement peintes par Géricault après son départ de l'atelier de Guérin ; le nu debout probablement peu après qu'il a commencé à suivre sa propre voie, mais Grunchec (*op. cit.*) suggère une date beaucoup plus tardive, établissant ainsi un lien avec ses études exécutées pour le *Radeau de la Méduse*. Bien que clairement peinte en atelier, la pose ainsi que la musculature sont beaucoup plus maniérées dans la dernière œuvre, et les couleurs sont réduites au minimum.

GERICAULT'S ACADEMIC NUDES

Although Géricault started his formal artistic training under the horse and military painter Carle Vernet, in 1811 he enrolled at the Ecole des Beaux-Arts as a pupil of the neo-classical artist, Pierre-Narcisse Guérin. A disciple of David, Guérin was steeped in the artistic principles of ancient Greece, of which the study of the Academic nude was such an elemental part.

Guérin's dogmatism was temperamentally unsuited to an artist as expressive as Géricault, whose energetic and naturalist nudes were quite at odds with the stylized and linear prototypes of his master. Both the present works display the characteristics for which Guérin chastised his pupil: strong chiaroscuro modeling, non-idealized features, and - for the *Académie d'homme, les bras croisés* in particular - a notably relaxed, almost nonchalant pose. Indeed, Grunchec singles out the latter work for its ' *skillful use of a dark background to highlight contrasting shadows with a modelling effect created by the juxtaposition of touches of pink and blue. The treatment of the body, part of which is deftly left in the shadows, is characteristic of the painter's work, who brings together the various colours without, however, blending them completely. In this fashion he is ever loyal to the teachings of his master Gros "apply and leave"* ' (P. Grunchec, *Géricault*, p. 95).

Both these works were almost certainly painted after Géricault had left Guérin's studio, the standing nude probably shortly after he began to tread his own path, although Grunchec (*op. cit.*) has suggested that the outstretched figure might have been painted considerably later, linking it to studies executed for the *Raft of the Medusa*. While clearly painted in the studio, the pose and musculature are much more mannered in the latter work, and the colours are pared down to a minimum.



86

THEODORE GERICAULT (ROUEN 1791-1824 PARIS)

Académie d'homme, les bras croisés

huile sur toile
81,2 x 62 cm. (32 x 24.7/12 in.)
Peint vers 1812-1813

€350,000-550,000

US$450,000-700,000

GBP280,000-430,000

PROVENANCE:
Pierre Dubaut, Paris.
Galerie Alain Tarica, Paris, d'où acquis en 1983 par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé.

EXPOSITION:
Paris, Galerie Charpentier, *Figures nues de l'Ecole française*, 1953, no. 70.
Bordeaux, Musée des Beaux-Arts, *Delacroix, ses maîtres, ses amis, ses élèves*, 17 mai-30 septembre 1963, no. 281.

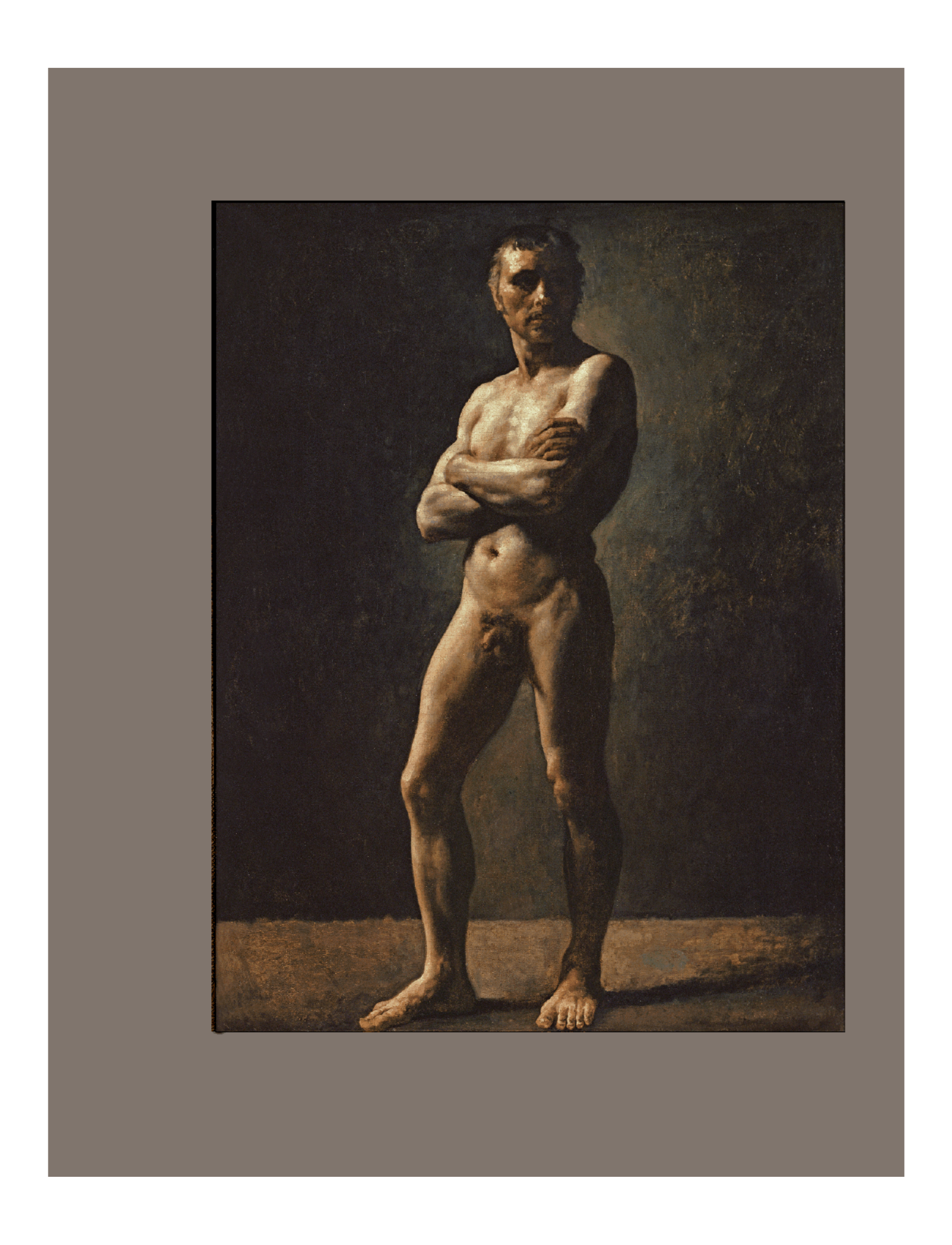
BIBLIOGRAPHIE:
P. Grunchec, *Tout l'œuvre peint de Géricault*, Paris, 1978, p. 95, no. 62 (illustré).
L. Eitner, 'The Literature of Art', in *Burlington Magazine*, mars 1980, p. 206 (comme d'un autre artiste).
G. Bazin, *Théodore Géricault : étude critique, documents et catalogue raisonné*, vol. II, Paris, 1987, pp. 275, 372, no. 144 (illustré; comme d'un autre artiste).
J. Coignard, 'Chez Pierre Bergé et Yves Saint Laurent', in *Connaissance des Arts*, janvier 2006, no. 634, pp. 52-53 (illustré).

Nous remercions Bruno Chenique pour la confirmation de l'authenticité de cette œuvre, qui sera intégrée dans son prochain catalogue raisonné de l'œuvre peint de Géricault.

Academic study of a man with crossed arms

oil on canvas
Executed *circa* 1812-13

We are grateful to Bruno Chenique for confirming the authenticity of this work, which will be included in his forthcoming catalogue raisonné of Géricault's painted works.



87

THEODORE GERICAULT (ROUEN 1791-1824 PARIS)

Académie d'homme nu couché

huile sur toile
51 x 67,2 cm. (19¾ x 26½ in.)

€200,000-300,000

US$260,000-380,000

GBP160,000-240,000

PROVENANCE:
Collection Binder, Paris.
Huntington Hartford, New York.
Raymond Charmet, Paris (vers 1954).
Vente, Paris, Palais Galliéra, 3 juin 1975, no. 22.
Jean Davray, Paris.
Galerie de France, Paris, d'où acquis en 1989 par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé.

EXPOSITION:
Paris, Galerie Berhneim-Jeune, *Le nu à travers les âges*, 1954, no. 23.
Paris, Galerie Claude Aubry, *Géricault dans les collections privées françaises*, 6 novembre - 7 décembre 1964 (hors catalogue).

BIBLIOGRAPHIE:
C. Clément, *La Gazette des Beaux-Arts*, mars 1867, p. 221.
C. Clément, *La Gazette des Beaux-Arts*, septembre 1867, no. 8.
C. Clément, *Géricault : Etude biographique et critique avec le catalogue raisonné de l'œuvre du maître*, Paris, 1868 et 1879, p. 35.
L. Eitner, 'Deux œuvres inconnues de Géricault', in *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts*, juin 1953, p. 56, note 3.
L. Eitner, *Supplément au catalogue raisonné de l'œuvre de Géricault par C. Clément*, Paris, 1973, p. 447, no. 11.
P. Grunchec, *Tout l'œuvre peint de Géricault*, Paris, 1978, pp. 112-113, no. 162 (illustré).
L. Eitner, 'The Literature of Art', in *Burlington Magazine*, mars 1980, p. 210.
G. Bazin, *Théodore Géricault : étude critique, documents et catalogue raisonné*, vol. II, pp. 268, 274, 361, no. 116 (illustré).

Academic study of a man lying down

oil on canvas



88

BARON ANTOINE-JEAN GROS (PARIS 1771-1835)

David jouant de la harpe pour le roi Saül ou David charmant la mélancolie de Saül

signé 'Gros.' (en bas à gauche)
huile sur toile
174 x 237 cm. (68½ x 93¼ in.)

€250,000-350,000

US$330,000-450,000

GBP200,000-280,000

PROVENANCE:

Commandé à l'artiste par Louis-Philippe d'Orléans (1773-1850) dont le chiffre royal est apposé sur la toile de rentoilage et sur le châssis; sa vente après décès, Paris, 28 avril 1851, lot 55.
Vente anonyme, Christie's, New York, 19 mai 1993, lot 35;
Galerie Alain Tarica, Paris; d'où acquis en 1995 par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé.

EXPOSITION:

Paris, Salon de 1822, no. 615, sous le titre 'David introduit près de Saül pour dissiper par l'harmonie de sa harpe les sombres idées dont ce roi était tourmenté'.

BIBLIOGRAPHIE:

C.-P. Landon, *Les Annales du musée*, Paris, 1822, p. 49 (gravé par Reveil).
Galerie lithographiée des tableaux de S.A.R. Monseigneur le Duc d'Orléans, Paris, 1824.
Indicateur de la galerie de tableaux de S.A.R. Monseigneur le Duc d'Orléans au Palais-Royal, Paris, 1824, no. 41.
J. Vatout, *Notices historiques sur les tableaux de la galerie de S.A.R. Monseigneur le duc d'Orléans*, Paris, 1826, IV, p. 122, no. 41.
A. Duchesne, *Musée de peinture et de sculpture ou recueil de principaux tableaux, statues et bas-reliefs des collections publiques et particulières de l'Europe dessinés et gravés à l'eau forte par Réveil, avec des notices descriptives, critiques et historiques*, Paris, 1828 - 1834, vol. 5, p. 299.
J.B. Delestre, *Gros, sa vie et ses ouvrages*, Paris, 1867, 2nde édition, pp. 233-235, 676, 682.
J. Tripier-Lefranc, *Histoire de la vie et de la mort du Baron Gros, le grand peintre*, Paris, 1880, pp. 366-368.
H. Lemonnier, *Gros*, Paris, 1928, p. 13, illustré.

GRAVE:

par Reveil, 1822.
par Fragonard, lithographie, 1824.

Please refer to page 138 for the English version of this text







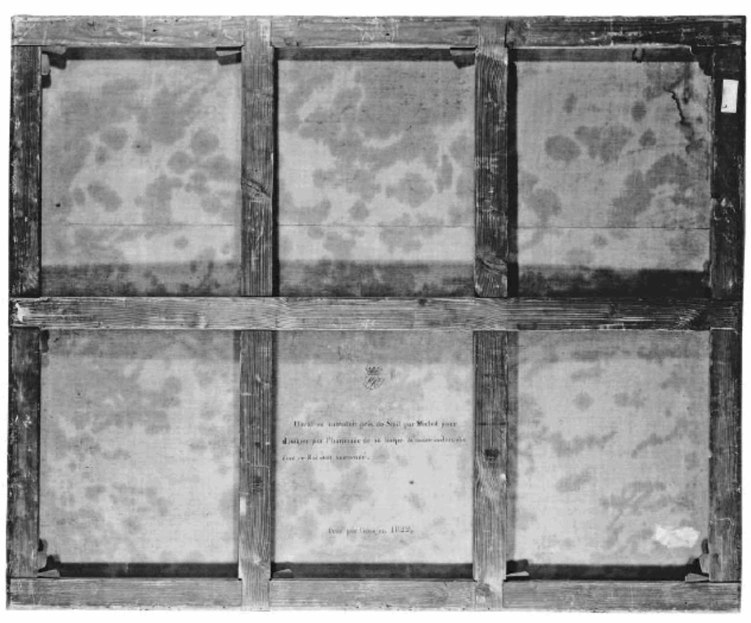


Fig. 1 verso du tableau

Né en 1771, Antoine-Jean Gros entre dans l'atelier de David à quinze ans et est admis à l'Académie de peinture deux ans plus tard. C'est durant son séjour de quatre ans en Italie (1793-1799) qu'il est présenté au Général Bonaparte dont il fait un célèbre portrait, *Bonaparte au Pont d'Arcole* qui triomphera au Salon de 1796 et lancera sa carrière. De retour à Paris, il devient l'un des peintres favoris du premier consul puis de l'empereur, dont il illustre les hauts faits militaires, comme par exemple avec *Les Pestiférés de Jaffa*, 1804 (Louvre), *La Bataille de Nazareth*, 1801 (Nantes, Musée des Beaux-Arts), *La Bataille d'Aboukir*, 1806 (Versailles), ou *La Bataille des Pyramides*, 1810 (Versailles). Après 1815 et le retour au pouvoir des Bourbons, David est exilé à Bruxelles. C'est à Gros que revient son poste de Professeur à l'Ecole des Beaux-Arts et la place de chef de file de l'école française. Gros reprend aussi l'atelier de David dont il continue de recueillir les conseils à travers une abondante correspondance. Après avoir connu un extraordinaire succès auprès des critiques pour ses tableaux de l'épopée napoléonienne, Gros se trouve malmené par celles-ci lors des Salons des années 1820 et 1830. Ceci s'explique par un décalage entre la poursuite de l'artiste d'un idéal néoclassique dans ces années et la désaffection du public pour ces sujets sérieux et son goût grandissant pour les scènes de genres et le portrait. Encouragé par David qui lui écrit régulièrement de Bruxelles '*Livrez-vous actuellement à ce qui constitue vraiment le peintre d'histoire*' (Lettre de David à Gros, 1er avril 1821), Gros prône un retour aux sujets de l'histoire antique, à ses yeux seuls dignes d'intérêts. Il encourage ses élèves à retourner vers l'enseignement de David - étude des maîtres anciens, respect scrupuleux du dessin, minutie des détails et sujets nobles-, renonçant désormais dans ses propres tableaux aux innovations esthétiques (liberté dans le dessin, les coloris, les proportions) de ses fougueuses peintures des batailles napoléoniennes tant admirées par les jeunes romantiques. Paradoxalement, cette admiration que lui porte la nouvelle génération que constituent Géricault, Horace Vernet et Delacroix désespère Gros qui se sent coupable d'avoir perverti la peinture en encourageant à plus de spontanéité et aux choix de sujets de la vie contemporaine. Accablé de doutes, malheureux en ménage et malmené par la critique du Salon de 1835 où il exposait son *Acis et Galatée* (Norfolk, Chrystler Museum), et *Hercule et Diomède* (Toulouse, Musée des Augustins), Gros se suicide en 1835 en se jetant dans la Seine.

C'est donc dans le contexte de la période la plus troublée de la carrière de Gros qu'il faut replacer l'ambitieuse composition du *David introduit près de Saül pour dissiper par l'harmonie de sa harpe les sombres idées dont le roi était tourmenté*, et son accueil au Salon de 1822. Le tableau fut injustement attaqué (dans une lettre anonyme!) pour l'usage abusif qu'avait fait le peintre du rouge de cinabre (ce qui aurait fait monter le prix de cette couleur chez les marchands de Paris), et, par certains critiques, pour la taille des figures (pas assez grandes) et les rapports des proportions entre les personnages. Il fut aussi loué par d'autres critiques -moins nombreux il est vrai- pour sa poésie 'orientale' et son 'sentiment'. C'est au même Salon de 1822 que Gros exposait son splendide *Bacchus et Ariane* (Phoenix, Museum of Art) qui suscita aussi des commentaires mitigés.

Le tableau a été commandé par Louis-Philippe d'Orléans en

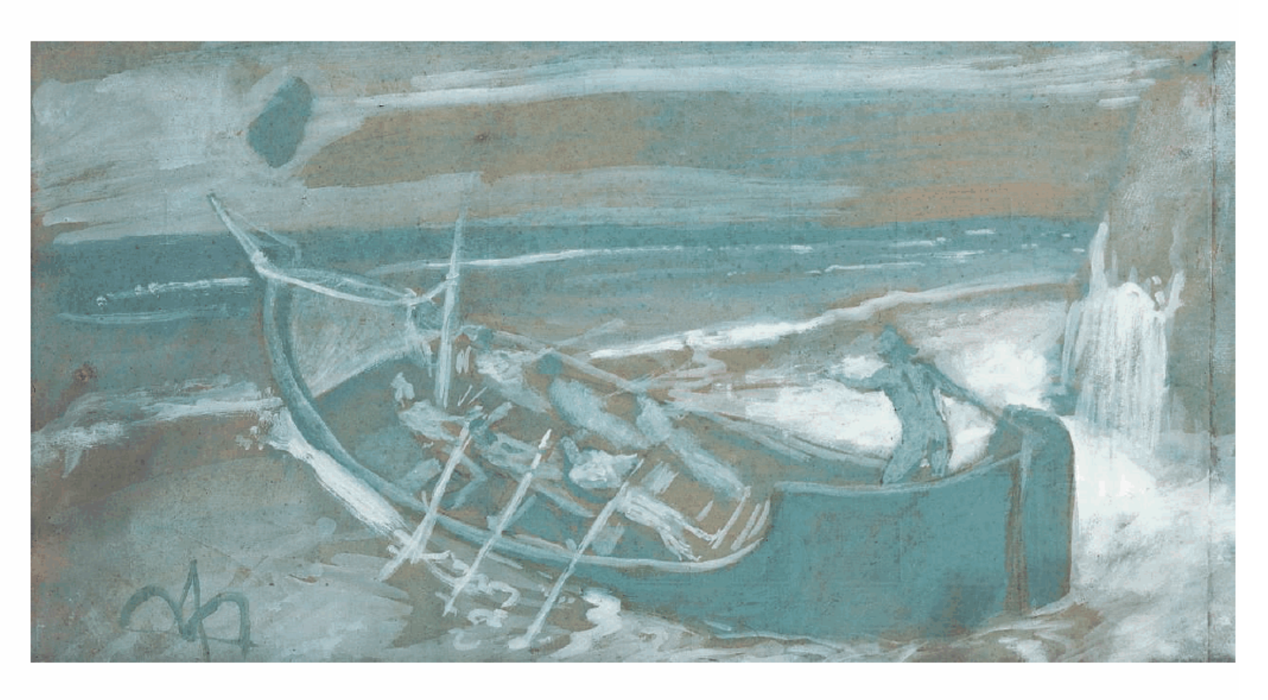
1821 pour sa galerie du Palais-Royal. Le chiffre royal et la description du tableau figurent au dos et sur le châssis (fig. 1). Ce sujet, rarement représenté, fut sans doute proposé par l'artiste à Louis-Philippe. Après sa victoire sur le géant Goliath, David suscita la jalousie de Saül qui voulait le faire périr. David parvenait à calmer le souverain en jouant les accords harmonieux de sa harpe. Le tableau présente le roi Saül étendu sur son lit, l'esprit tourmenté au moment où David, introduit par la jeune Michol, commence à dissiper ses tourments.

Une description de la galerie créée par Louis-Philippe au Palais-Royal nous est parvenue à travers un témoignage d'un voyageur allemand: '*cette collection contient presque exclusivement des tableaux d'artistes français contemporains de Louis-Philippe, accrochés sur un rang dans sa chambre. Dans une belle et spacieuse galerie, tout n'est que découverte, certains notamment sur l'histoire du Palais-Royal et sur les armoiries de la famille d'Orléans. Seize tableaux de mêmes dimensions occupent la superbe pièce qui leur est dédiée. La variété des tableaux est d'autant plus extraordinaire qu'elle dégage le sentiment que la galerie est à elle seule déjà une création. Les excellents artistes sollicités se sont soumis à la nécessité de travailler en fonction des volumes de la galerie....la collection du Palais-Royal nous offre l'occasion de faire un état des lieux complet de l'esprit de la nouvelle peinture française et de ses différentes périodes d'évolution et transformations*' (E. Kolloff, *Beschreibung der Könlischen Museen und Privaat Galerien zu Paris*, 1841, pp. 489-490). En effet, le décor du Palais-Royal fut confié à la fois à des artistes issus de l'atelier de David comme Gérard, Gros, et à des artistes de la génération romantique comme Horace Vernet, Hersent, Géricault. Même si les sujets traités furent majoritairement des paysages, on pouvait y trouver quelques peintures d'histoire antique.

Louis-Philippe d'Orléans est le fils de Louis-Philippe d'Orléans (1747-1793) et de Louise Henriette Marie Adelaïde de Bourbon (1753-1821). Partisan comme son père de la Révolution, il dut cependant s'exiler en Autriche en 1793 puis aux Etats-Unis. En 1809, il épouse Marie-Amélie de Bourbon (1782-1866). Après l'abdication de Napoléon, il rentre en France et se voit restituer le Palais-Royal qui avait été confisqué à sa famille après la Révolution. Sous les règnes de Louis XVIII et de Charles X sa popularité grandit et, en 1830, la chambre des députés le proclame roi après l'abdication de Charles X. En 1848, un soulèvement populaire le conduit à abdiquer à son tour et à s'enfuir de France. Il termine sa vie en Angleterre. Son goût pour la peinture et les arts était très développé. En dehors des décors de ses demeures de Paris, Neuilly et Eu qu'il confiait aux artistes contemporains, il créa au Louvre une Galerie Espagnole et à Versailles une Galerie des batailles. Ses collections personnelles de peintures furent dispersées au cours de trois ventes à Paris après son décès. Le présent tableau fut inclus dans la vente du 28 avril 1851 (cette seule vente comptait quatre cents numéros).

Delestre, élève et biographe de Gros, signala l'existence d'une esquisse retouchée du tableau que Gros aurait donnée en cadeau à son élève Mademoiselle Sarazin de Belmont.





89

ARNOLD BÖCKLIN (BALE 1827-1901 SAN DOMENICO)

Ulysse et Polyphème

monogrammé 'AB' (en bas à gauche)
gouache sur papier
39,1 x 143,2 cm. (15⅓ x 56⅓ in.)
Peint en 1896

€20,000-30,000

US$26,000-38,000

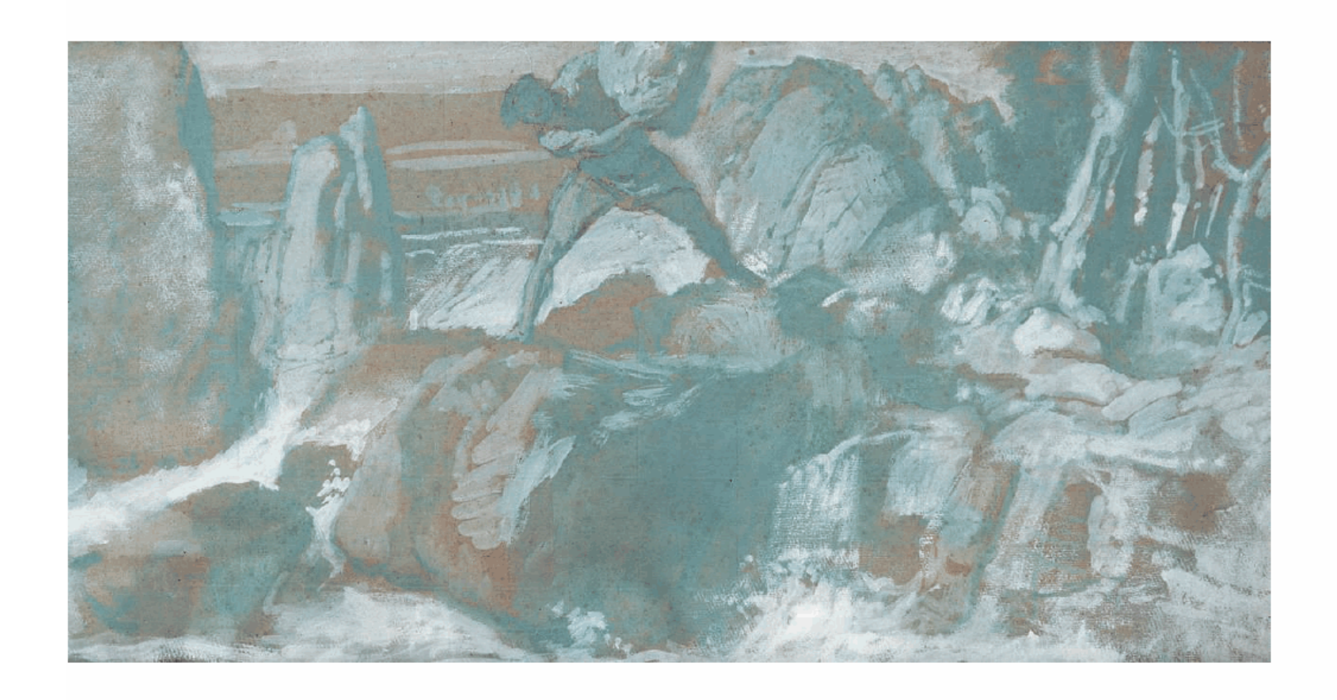
GBP16,000-24,000



Fig. 1 : Arnold Böcklin, *Ulysse et Polyphème*, Collection Schär, Arlesheim.

PROVENANCE:
Patrimoine de l'artiste.
Hermann Spiegelberg, Hanovre, 1902.
Mlle. von Chapuis, Hanovre.
Galerie Alain Tarica, Paris, d'où acquis en 1995 par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé.

EXPOSITION:
Francfort, Frankfurter Kunstverein, 19 juillet - 30 septembre 1914, no. 43.
Berlin, Nationalgalerie, *Gemälde und Zeichnungen von Arnold Böcklin*, 16 octobre - 5 février 1928, no.186.
Edimbourg, Royal Scottish Academy, *The Romantic Spirit in German Art, 1790-1990*, 28 juillet - 7 septembre 1994 (cette exposition a également été présentée à Londres, Hayward Gallery, 29 septembre 1994 - 8 janvier 1995 et à Munich, Haus der Kunst, 2 février - 1 mai 1995). Hors catalogue.



BIBLIOGRAPHIE:
H.A. Schmid, *Arnold Böcklin: Sein Leben und Sein Schaffen (Vorwort)*, Munich, 1901, p. 71.
H.A. Schmid, *Verzeichnis der Werke Arnold Böcklins*, Munich, 1903, no. 396c.
E. Berger, *Böcklins Technik*, Munich, 1906, p. 138.
H.A. Schmid, *Arnold Böcklin*, Munich, 1922, p. 71.
R. Andree, *Arnold Böcklin - Die Gemälde*, Munich, 1977, pp. 516-517, no. 453 (illustré).
Cat. exp., *Arnold Böcklin*, Kunstmuseum Basel, 1977, p. 218 (mentionné sous le no. 195).
F. Zegler, *Arnold Böcklin*, Glattbrugg, 1982, p. 30.

Cette œuvre est l'un des trois dessus de cheminée peints par l'artiste pour sa villa de San Domenico en Italie ; elle a également servi de prototype à un tableau plus grand et plus abouti, également peint en 1896 (fig. 1).

Le sujet de ce tableau est extrait du Livre IX de l'*Odyssée* d'Homère, et représente l'un des épisodes les plus célèbres de ce fameux voyage : Polyphème, le cyclope, attaque Ulysse et ses compagnons alors qu'ils sont attirés par la tempête sur les rives de la Sicile lors du retour de Troie.

Odysseus and Polypheme

gouache on paper
painted in 1896

The present work is one of three overmantels which the artist painted for his own villa at San Domenico in Italy; it also served as a prototype for a larger and more finished painting, also executed in 1896 (fig. 1).

The subject of the present painting is taken from Book IX of Homer's *Odyssey*, and represents Polypheme, the giant Cyclops, attacking Ulysses and his companions as they are driven by the weather onto the shores of Sicily on their return from Troy.

90

SIR EDWARD COLEY BURNE-JONES, Bt., A.R.A., R.W.S. (BIRMINGHAM 1833-1898 LONDRES)

Paradis, avec l'adoration de l'agneau

mine de plomb, crayon gras et rehauts d'or sur papier marouflé sur lin
cinq panneaux mesurant chacun 340,3 x 54 cm.
(134 x 21⅝ in.)
Exécuté vers 1875-1880

€500,000-700,000

US$650,000-900,000

GBP400,000-550,000

PROVENANCE:
Vente de l'atelier de l'artiste, Christie's, Londres, 16 juillet 1898, lot 58; d'où acquis par
Agnew, Londres.
Robert George Windsor-Clive, baron Windsor, futur premier *Earl of Plymouth*; puis par descendance au troisième *Earl of Plymouth*; sa vente, Sotheby's Belgravia, 19 octobre 1971, lot 94; d'où acquis par
Leger Galleries, Londres.
Hartnoll and Eyre, Ltd, Londres, octobre 1972 (leur catalogue 25, no. 4);
Vente, Maître Binoche, espace Cardin, 16 décembre 1972, lot 18; d'où acquis par
Yves Saint Laurent et Pierre Bergé.

EXPOSITION:
Londres, Grosvernor Gallery, *Winter Exhibition*, 1881, no. 355.
Londres, The Fine Art Society, *The Aesthetic Movement and Cult of Japan*, 3-27 octobre 1972, no. 4 (prêté par Hartnoll and Eyre).

BIBLIOGRAPHIE:
Burne-Jones, livre de compte avec Morris en 1875 et registres de 1875 et 1880 (Fitzwilliam Museum, Cambridge).
The Illustrated London News, 8 janvier 1881, p. 38.
The Athenaeum, no. 2776, 8 janvier 1881, pp. 61-62.
The Times, 10 janvier 1881, p. 4.
The Academy, no. 454, 15 janvier 1881,p. 50.
The Spectator, no. 2743, 22 janvier 1881, p. 119.
O. von Schleinitz, *Burne-Jones*, Bielefeld et Leipzig, 1901, pp. 63 (le vitrail correspondant, fig. 52) et 90.
A.C. Sewter, *The Stained Glass of William Morris and his Circle*, Yale, 1974-1975, vol. 1, p. 508 (le vitrail) et vol. 2, p.7.

Ces magnifiques dessins sont des cartons de vitrail réalisés au crayon, sur lesquels Burne-Jones a ajouté de la couleur au crayon gras pour en faire des œuvres indépendantes. Les cartons sous leur forme originale datent d'avril 1875 pour la fenêtre Est du chœur de l'église de All Hallows à Allerton, East Liverpool.

Burne-Jones les a tous deux mentionnés dans son livre de comptes avec Morris & Co, l'atelier chargé de la réalisation du vitrail, ainsi que dans le propre registre de ses œuvres de cette année (*'une grande fenêtre du Paradis'*). Une fois les vitraux réalisés, les cartons lui ont été renvoyés, et leur évolution ultérieure est notée dans son registre pour 1880 (*'coloration à la cire d'un ancien motif du Paradis'*).

L'iconographie du vitrail est fondée sur la vision du Paradis de saint Jean décrite dans le livre de la *Révélation* (chapitre 7, versets 9-17). Sur une colline se tient le saint Agneau, symbolisant le Christ dans son rôle sacrificiel. Quatre rivières, emblématiques des Evangiles partent de la colline; à gauche et à droite se tiennent les quatre animaux de l'apocalypse devenus les attributs des Evangélistes : l'Ange de saint Matthieu, le Veau de saint Luc, l'Aigle de saint Jean lui-même, et le Lion de saint Marc. Sur les panneaux avant et latéraux, des anges et des 'anciens' étonnamment jeunes vénèrent la présence divine. Comme l'observait A.C. Sewter, *'la conception de base de ce dessin à la fois remarquable et magnifique trouve clairement sa source dans un autel de Van Eyck à Ghent'*. Contrairement à ses deux plus proches associés, D.G. Rossetti et William Morris, Burne-Jones n'avait jamais vu cette œuvre célèbre, mais elle lui était indéniablement familière grâce aux reproductions.

Tout au long de sa carrière, Burne-Jones fut un créateur de vitraux prolifique. Pendant des années, ce travail assura sa subsistance, mais ne lui fut jamais pénible. Au contraire, il y puisa ses étonnants pouvoirs d'invention et son amour de l'expression linéaire. Ayant déjà acquis une longue expérience lors de la fondation de la compagnie Morris en 1861, il fut, à partir de cette date, le principal fournisseur de cartons de celle-ci, assumant ensuite leur entière responsabilité après la fin de leur partenariat en 1875. Entre 1872 et 1878, à l'apogée de sa création, il dessina plus de 270 cartons, soit une moyenne de 39 par an.

















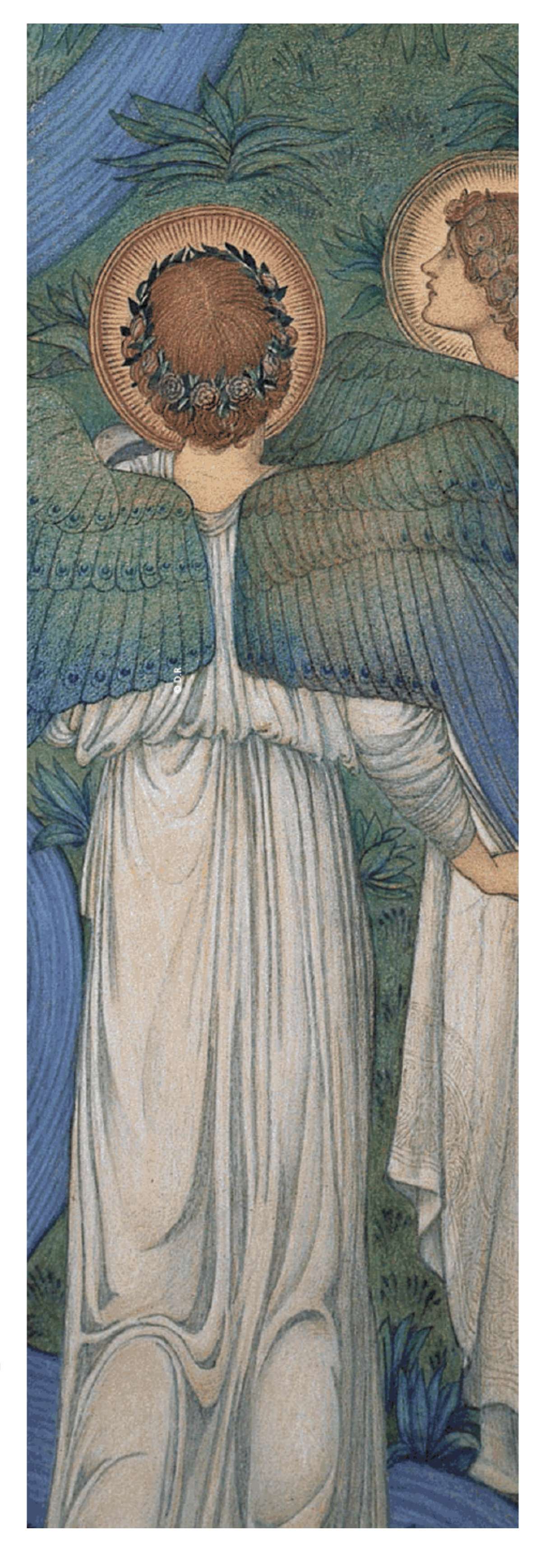


Fig. 1 : Le vitrail Est du chœur de l'église de All Hallows, Allerton, Liverpool, dessiné par Burne-Jones et réalisé par Morris & Co., 1875.

Certains des premiers cartons de Burne-Jones sont colorés, mais après 1861 ils deviennent presque tous monochromes, réalisés au lavis d'encre sépia, au fusain ou au crayon. Le choix des couleurs était laissé à Morris, Burne-Jones fournissant simplement les contours ombrés. Dans la mesure où il était beaucoup admiré pour son sens de la couleur, cette pratique a souvent été source de surprise. '*Qui aussi bien que lui,* rappelait son ami W. Graham Robertson*, aurait pu agencer la splendeur ornementale du vitrail, insérant les touches de couleur éclatante dans leur décor de dentelle de plomb ? Pourtant,* [certains de ses tous premiers vitraux] *constituent ses seules tentatives.*'

Peut-être conscient de cette anomalie, Burne-Jones a parfois effectivement repris ses cartons pour les colorer. Plusieurs d'entre eux, datant des années 1860, étaient exécutés en couleurs à sec pour former des tableaux de chevalet, le lavis d'encre sépia devenant en effet un dessous de tableau monochrome. Il revint à cette idée à la fin des années 1870, tout en y ajoutant de la couleur au moyen du crayon gras. Ce n'est pas un hasard si ses dessins de vitraux, évoluèrent logiquement, au cours de cette période, en quasi-toiles ou peintures murales.

Les dessins du *Paradis* présentés sont des exemples de ce phénomène tardif. Le *Jugement dernier* (Birmingham Museums and Art Gallery), également conçu en 1875 pour la fenêtre Est de l'église de saint Michael et sainte Mary Magdalene à Easthampstead dans le Berkshire, et deux magnifiques compositions, *Angeli Laudantes* et *Angeli Ministrantes* (Fitzwilliam Museum, Cambridge), développées à partir de cartons dessinés en 1878 pour un vitrail de la cathédrale de Salisbury, ainsi qu'un groupe de dessins (William Morris Gallery, Walthamstow, et ailleurs) effectués



en 1880 pour la fenêtre Est de l'église de saint Martin, à Brampton, dans le Cumberland, en sont d'autres très beaux exemples. Réalisés à la suite d'une commande particulièrement prestigieuse de George Howard, Earl of Carlisle, ancien ami et mécène de Burne-Jones, ils sont néanmoins des compositions complexes, uniques, destinées aux vitraux principaux, qui par définition ne pouvaient être répétées. A l'exception peut-être des deux *Angeli* (aujourd'hui au Fitzwilliam), tous les cartons ont été colorés en 1880 - l'artiste adoptant une palette pâle, iridescente, très éloignée des tons riches et saturés des vitraux correspondants.

Bien que déjà payé par Morris (notamment £180 pour le *Paradis* d'Allerton),
Burne-Jones espérait sans doute en tirer un avantage financier supplémentaire en les colorant. Mais il n'a que partiellement réussi : si les deux *Angeli* ont été achetés par l'un de ses plus dévoués mécènes, le futur premier ministre conservateur Arthur Balfour, le *Paradis* et le *Jugement dernier* n'étaient toujours pas vendus à sa mort, bien qu'exposés à la Grosvenor Gallery au cours de l'hiver 1881, et à cette occasion très admirés des critiques, en particulier le *Paradis*. *The Academy* notait son '*merveilleux pouvoir d'expression et son talent de dessinateur*', tandis que F. G. Stephens, dans *The Anthenaeum*, vantait '*la composition extraordinaire de la couleur générale (et) la merveilleuse variété ainsi que l'harmonie des teintes locales,(...) particulièrement notable sur les robes blanches, la verdure luxuriante, et le scintillement des ailes des esprits (...). Pour toutes ces qualités exquises, ce grand tableau est sans égal dans la salle.*'

Peut-être l'immense taille des cartons a-t-elle dissuadé les acheteurs, et le *Jugement Dernier* constituait par ailleurs un sujet difficile. Quoi qu'il en soit, ces deux œuvres furent présentées lors de la première vente de l'atelier de Burne-Jones, chez Christie's à peine un mois après sa mort en juin 1898, et furent achetées, probablement sur commission, par Agnew. Le *Jugement dernier* fut légué à la Birmingham Art Gallery la même année par deux amateurs locaux, le Juge William Kenrick et J.R. Holliday. Burne-Jones était natif de Birmingham, et ce fut là une première tentative de la campagne visant à faire de l'Art Gallery le grand dépositaire de l'œuvre de Burne-Jones qu'elle est devenue aujourd'hui. Parallèlement, le *Paradis*, pour lequel Agnew avait payé 520 guinées, fut acquis par un autre fervent admirateur, Lord Windsor, plus tard premier Earl of Plymouth.

Né en 1857, le Earl of Plymouth était un homme fort cultivé et d'une immense fortune. Sa connaissance de l'art et de l'architecture lui valut le poste de surintendant ainsi que la Tutelle de la National Gallery, et en 1903 il publia une étude sur le peintre John Constable, longtemps le livre de référence sur le sujet. En 1883, il épousa Alberta Paget, une beauté célèbre qui partageait ses intérêts artistiques. Ils furent les principaux membres du groupe social connu sous le nom de 'The Souls', un groupe aristocratique soucieux de son image intellectuelle par opposition à la chasse, au tir et au jeu, qui obsédaient la plupart des membres de leur classe.

Burne-Jones était l'artiste favori des Souls. Férus de son intense spiritualité, nombre d'entre eux furent les commanditaires ou les acheteurs de ses œuvres. Cependant, le point culminant de cette relation exceptionnelle entre la haute société et l'art progressif fut le portrait grandeur nature de Lady Windsor entamé par l'artiste en 1893 et exposé deux ans plus tard à la New Gallery (collection particulière, sur prêt au Birmingham Museums and Art Gallery). Dans son style tardif austère et presque dénué de couleur, il incarne l'image symboliste suprême, comparables à d'autres exemples majeurs du genre, de James McNeill Whistler ou de Fernand Khnopff.

A la lumière de cette œuvre éthérée et énigmatique, il n'est pas surprenant que les Windsor se soient pris de passion pour le dessin du *Paradis*. Ils achetèrent par la suite une autre image dans la veine la plus transcendantale de l'artiste, un ensemble nuageux d'anges et d'esprits abstraits et désincarnés. Le portrait de Lady Windsor était destiné à Hewell Grange, un vaste hôtel particulier du Worcestershire de style Reine Anne, que le couple avait fait construire au cours des premières années de leur mariage. Le *Paradis* aurait été exposé dans cet hôtel ou bien dans l'une de leurs deux autres résidences, à Londres au 39 Mount Street, Mayfair, et une maison de campagne élisabéthaine, le château de Saint Fagan, près de Cardiff, bâtiment typique ce que George Wyndham, une autre Soul, surnommait '*le territoire enchanté de la romance arthurienne*'.

Please refer to page 140 for the English version of this text



91

SIR EDWARD COLEY BURNE-JONES, Bt., A.R.A., R.W.S. (BIRMINGHAM 1833-1898 LONDRES)

Luna

monogrammé 'EBJ' (en bas à gauche)
huile sur toile
101 x 71 cm. (39¾ x 28 in.)
Peint vers 1872-1875

€300,000-500,000

US$390,000-640,000

GBP240,000-390,000

PROVENANCE:
Acquis directement auprès de l'artiste par Alexander Ionides; sa vente, anonyme, Christie's Londres, 1 mai 1897, lot 121, invendu.
Puis par héritage à sa veuve en 1898; sa vente, Christie's, Londres, 15 mai 1902, lot 21; d'où acquis par Agnew.
R.H. Benson.

EXPOSITION:
Londres, Grosvenor Gallery, 1878, no. 107.
Londres, Royal Society of British Artists, *Special Winter Exhibition*, 1892, no. 8.
Londres, New Gallery, *Exhibition of the Works of Edward Burne-Jones*, 1892-1893, no. 28 (prêté par Alexander Ionides).
Londres, New Gallery, *Exhibition of the Works of Sir Edward Burne-Jones, Bart*, 1898-1899, no. 110 (prêté par Mrs Alexander Ionides).

BIBLIOGRAPHIE:
Registre autographe des œuvres de l'artiste (Fitzwilliam, Cambridge) sous 1872 et 1875.
The Times, 2 mai 1878, p. 7.
The Illustrated London News, 4 mai 1878, p. 411.
The Academy, 18 mai 1878, p. 466.
L.F. Day, 'A Kensington Interior', *Art Journal*, 1893, p. 141 (illustré *in situ*).
M. Bell, *Sir Edward Burnes-Jones : A Record and Review*, Londres, 4e édition, 1898, pp. 15, 47-48, 130.
F. de Lisle, *Burne-Jones*, Londres, 1904, pp. 105-106, 184.
G. Burne-Jones, *Memorials of Edward Burne-Jones*, Londres, 1904, vol. 2, p. 30.
A. Alexandre, *Sir Edward Burne-Jones* (Second Series), Londres, 1907, pl. 15.
Beauty Never Fails, catalogue d'exposition, Fulham Palace, Londres, mai-juin 2008, cat. p. 22, no. 8 (comme 'localisation inconnue').

Please refer to page 141 for the English version of this text





Fig. 1 : Une photographie de Bedford Lemere montrant *Luna* et *Pan et Psyche* suspendus dans l'un des salons décorés par Morris & Co. chez Alecco Ionides, à Londres, au 1 Holland Park, reproduite d'après le *Art Journal*, 1893.

A première vue peu caractéristique de Burne-Jones, ce tableau fait partie d'un ensemble du début des années 1870, dans lequel l'artiste explora le thème allégorique d'une figure féminine flottant dans un ciel nocturne. La première de ces œuvres, une aquarelle de 1870, *The Evening Star* (collection particulière), baptisée *Vesper* par l'artiste, fut achetée par son ami et mécène George Howard, futur Earl of Carlisle. Lui succéda très vite une aquarelle comparable, *Night* (Collection Lloyd Webber), commandée par l'homme d'affaire de Manchester, Frederick Craven, à laquelle Burne-Jones ajouta un pendant en 1872, une version modifiée de l'*Evening Star* de Howard (même collection). *Luna* fut le dernier de ces tableaux, et le seul peint à l'huile. D'abord mentionné dans le registre autographe des œuvres de Burne-Jones de cette année ('*un tableau à l'huile de Luna - dans des teintes bleues*'), il ne fut achevé qu'en 1875.

L'intérêt de Burne-Jones pour ces thèmes trahit probablement l'influence de son premier mentor, George Frederic Watts, dont l'obsession pour l'imagerie cosmique était bien connue. Mais comme le suggère *Luna*, le maître vieillissant peut également avoir emprunté à l'élève. Il est passionnant de comparer ce tableau avec *l'Espoir* de Watts (Tate Britain, Londres), dans lequel une figure féminine est assise sur un globe, dans des tonalités atténuées de gris et de bleu. L'idée de peindre une allégorie de l'Espoir a pu germer dans l'esprit de Watts dès les années 1840, mais la composition finale est postérieure à l'exécution de *Luna*, les deux grandes versions (Tate Britain et collection particulière) datant de 1885-1886.

Luna fut d'abord exposée en 1878 à la Grosvenor Gallery, inaugurée l'année précédente sur Bond Street et conçue comme une alternative libérale à la Royal Academy toute proche. Les huit grands tableaux présentés par Burne-Jones y avaient fait sensation et l'avaient immédiatement rendu célèbre; il réalisa donc très vite onze autres œuvres dans le même esprit. Toutes, à l'exception d'une, furent exposées en groupe dans ce qu'un critique surnomma la 'place d'honneur' de la Galerie Est. Les deux plus importantes, des compositions gigantesques, *Le Chant d'Amour* (Metropolitan Museum, New York) et *Laus Veneris* (Laing Art Gallery, Newcastle), furent peintes pour William Graham, le riche marchand de Glasgow, ancien membre du Parlement et mécène le plus dévoué de l'artiste. *Luna*, suspendu directement au-dessus de *Laus Veneris*, était l'une des plus petites œuvres.

Inévitablement, les suffrages de la presse se portèrent sur la taille des toiles : *Laus Veneris*, inspirée par la légende de Tannhäuser et également remarquable par sa coloration splendide et sa langueur érotique, attira particulièrement l'attention. Mais *Luna* ne fut pas totalement négligée pour autant. Le commentaire le plus positif fut certainement celui de William Michael Rossetti, le frère cadet du maître de Burne-Jones, auteur d'une critique de l'exposition dans *The Academy*. Selon lui, le tableau était '*une superbe invention chromatique, de teintes bleues voilées et néanmoins brillantes*', et sa '*forme féminine courbée, dont un drapé cachait le visage*', était '*d'une justesse exquise*'.

Luna fut acheté par Alexander (Alecco) Ionides (1840-1898), le plus jeune frère de Constantine Ionides, propriétaire du dessin de Rossetti de la présente vente (lot 91). Encore tout jeune homme, Alecco ainsi que l'un de ses autres frères, Luke, avait appartenu au 'Gang of Paris', un groupe bohème d'étudiants en art et de leurs amis, immortalisés dans le roman *Trilby* (1894) de Georges du Maurier. Toutefois, ce n'est qu'en reprenant la maison familiale, 1 Holland Park à North Kensington, qu'il put témoigner de son audace et de son goût. Au cours des années 1880, il transforma cet hôtel particulier victorien classique en l'une des plus grandes maisons *Aesthetic* du moment, faisant appel à l'architecte Philip Webb et de deux des membres les plus éminents du mouvement *Arts and Crafts* - William Morris et Walter Crane. Leurs projets décoratifs constituaient la vitrine d'une collection éclectique de bronzes, statuettes de Tanagra, céramiques perses et chinoises, laques japonaises, etc., tandis que les murs étaient ornés de tableaux de Edward Burne-Jones, Dante Gabriel Rossetti, James Whistler, Alphonse Legros, Henri Fantin-Latour et d'autres. Comme l'évoquait un critique contemporain dans un article paru dans *The Studio* (1898), l'ensemble témoignait de '*l'harmonie de la complexité*', et avait '*la splendeur d'un tapis de soie ancien*'.

Cette maison fit en effet l'objet de plusieurs articles, et sur une photographie illustrant un autre compte-rendu publié dans *The Art Journal* en 1893, on peut voir *Luna*, suspendu dans l'une des deux salles de dessin communicantes du premier étage (fig. 1). Ionides posséda en tout quatre œuvres de Burne-Jones, et une deuxième, *Pan and Psyche* (collection particulière), apparaît sur le mur adjacent. Morris s'était chargé des papiers peints, des tapis, des rideaux et de la décoration du plafond. Trois fins carreaux de Damas étaient suspendus au-dessus de la fenêtre, et sous les tableaux se trouvait un grand piano (aujourd'hui au Victoria and Albert Museum) conçu par Burne-Jones, réalisé par Broadwood, et décoré par des reliefs en plâtre de Paris de Kate Faulkner, un autre membre du cercle de Morris. La salle fut conçue dans une harmonie chromatique de bleus, gris et verts, en parfaite harmonie avec *Luna*.

Alecco ne profita pas très longtemps de son immense succès. En 1897 il se retrouva sans argent, et *Luna, Pan et Psyche* ainsi que d'autres tableaux furent envoyés chez Christie's pour une vente anonyme. *Luna* ne parvint pas à trouver acquéreur, et à la mort d'Alecco l'année suivante, sa veuve en hérita. Ce fut donc elle qui le prêta à l'exposition commémorative de Burne-Jones à la New Gallery en 1898-1899, l'artiste lui-même étant mort l'été précédent. Le tableau avait déjà figuré dans la rétrospective qui avait eu lieu en son honneur au même endroit en 1892-1893.

La toile obtint un meilleur prix lorsque Mme Ionides la proposa de nouveau à Christie's en mars 1902 ; elle fut achetée par Agnew, probablement sur commande de Robert Henry Benson (1850-1929), son nouveau propriétaire. Ce remarquable collectionneur de son temps, remarqué en particulier pour ses maîtres anciens, était un ardent admirateur de Burne-Jones. Propriétaire du *Pan et Psyche* d'Aleco depuis 1897, et il put réunir ainsi deux œuvres autrefois suspendues presque côte à côte dans la collection Ionides.

Luna ne fut pas présentée lors de la vente des tableaux contemporains de Benson, qui eut lieu chez Christie's en avril 1929, deux mois après sa mort. En réalité, elle fut perdue de vue pendant de nombreuses années, et ce n'est que l'été dernier qu'un catalogue d'exposition y a fait référence comme 'localisation inconnue' (voir le paragraphe Bibliographie ci-dessus). La trace de la quasi-totalité des tableaux de Burne-Jones a été retrouvée depuis la fin de la longue éclipse de sa réputation, dans les années 1960. C'est néanmoins l'un des rares tableaux qui était resté inconnu et sa redécouverte constitue un événement majeur pour l'histoire de l'art.





92

DANTE GABRIEL ROSSETTI
(LONDRES 1828-1882 BIRCHINGTON-ON-SEA, KENT)

Etude pour Joli Cœur

monogrammé et daté 'DGR 1866' (au centre à droite)
mine de plomb sur papier
47,6 x 34,6 cm. (18¾ x 13⅝ in.)
Exécuté en 1866

€50,000-70,000

US$65,000-90,000

GBP40,000-55,000

PROVENANCE:
Fanny Cornforth.
Constantine Alexander Ionides, puis par héritage à sa fille, Mrs. Zoë Manuel.

EXPOSITION:
Londres, The Rossetti Gallery, *Pictures, Drawings, Designs and Studies by the late Dante Gabriel Rossetti*, 1883, no. 20.

BIBLIOGRAPHIE:
H. C. Marillier, *Dante Gabriel Rossetti : An Illustrated Memorial of his art and Life*, Londres, 1899, pp. 146, 248, no. 188.
V. Surtrees, *The Paintings and Drawings of Dante Gabriel Rossetti : A catalogue Raisonné*, Oxford, 1971, vol. 1, p. 113, no. 196A.

Please refer to page 143 for the English version of this text


1866

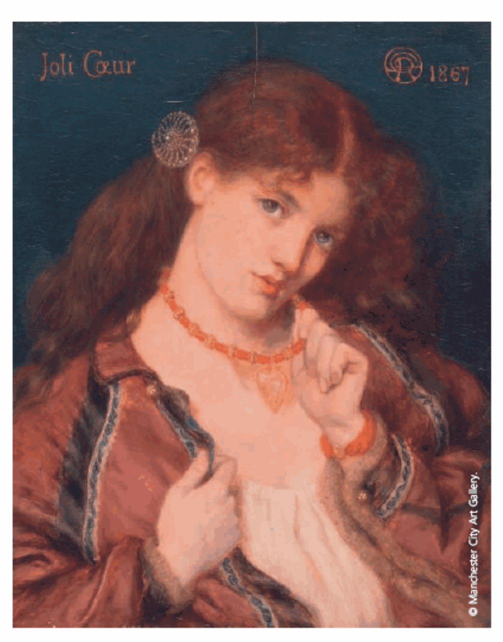


Fig. 1 : Dante Gabriel Rossetti, *Joli Cœur*, huile sur panneau, 1867. Manchester City Art Gallery.

Ce dessin (1886) est une étude pour le tableau *Joli Cœur* (1887) de Dante Gabriel Rossetti aujourd'hui conservé à la Manchester City Art Gallery (fig. 1). Comme le note Virginia Surtees dans son catalogue raisonné, la silhouette semble dépendre de celle de la demoiselle d'honneur sur l'extrême gauche dans *The Beloved* (1865 - 1866; Tate Britain, Londres), un tableau inspiré du *Song of Solomon*, l'une des œuvres les plus importantes de la période intermédiaire de l'artiste. La pose est très comparable, et Ellen Smith fut le modèle de ces deux personnages.

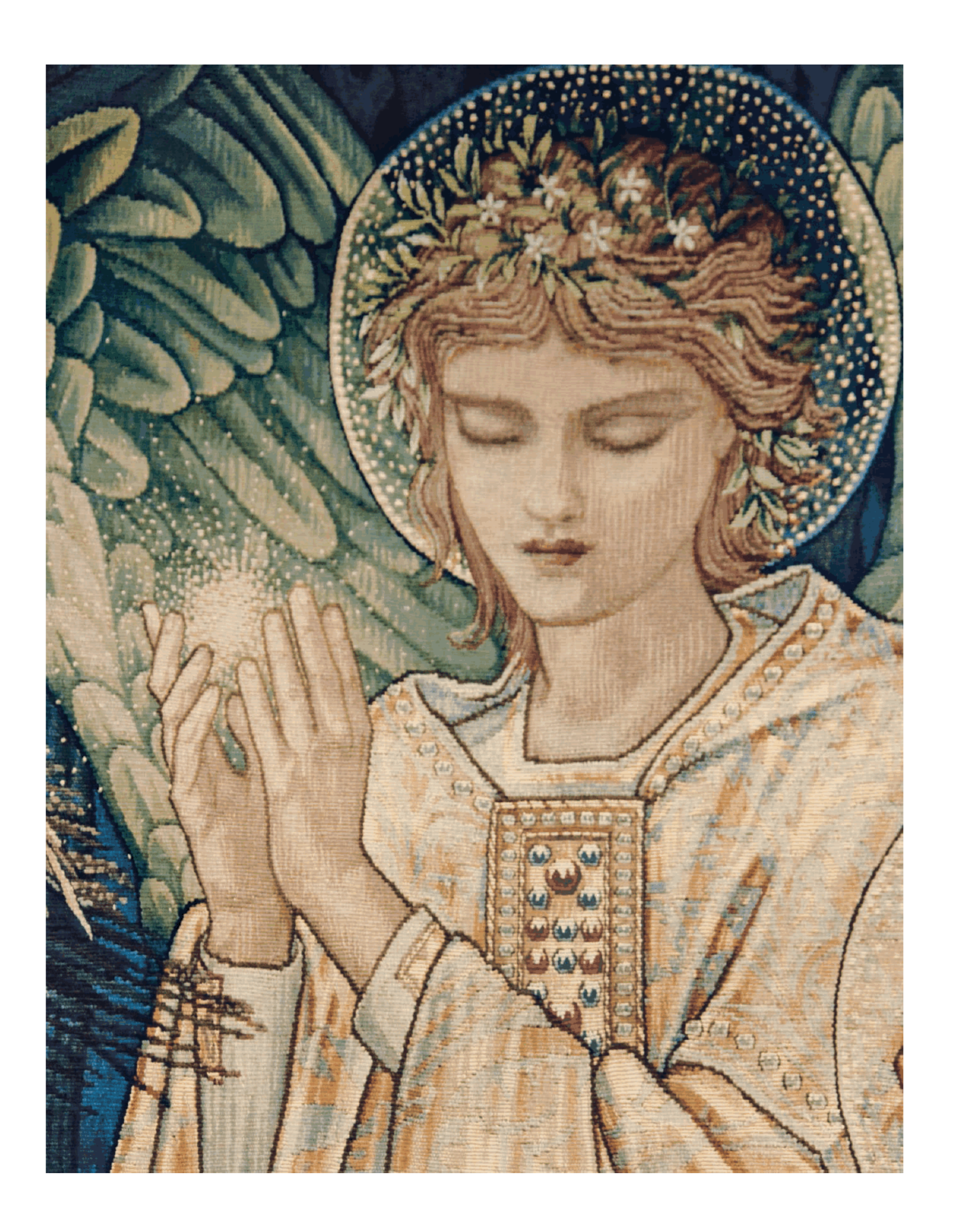
La blanchisseuse Ellen Smith fut l'une des belles jeunes femmes aux mœurs légères qui posèrent pour Rossetti au milieu des années 1860. Elle était également employée par d'autres artistes de son cercle, tels que Edward Burne-Jones, J. R. Stanhope, Simeon Solomon et l'aquarelliste G. P. Boyce, qui occupa l'ancien appartement de Blackfriars à partir de 1862, puis devint son voisin à Chelsea neuf ans plus tard. La carrière de modèle de Smith semble avoir pris fin en 1873, avec son mariage. Boyce, qui la mentionne souvent dans son journal publié, indique pour le 17 février de cette année que, désormais sous le nom de Mme Elson, elle *'m'a rendu visite pour m'annoncer qu'elle s'était mariée trois semaines auparavant à l'un de ses anciens prétendants, un cocher. Elle souhaite faire des travaux de blanchisserie pour son propre compte, car les gains de son mari sont maigres'*.

Smith fut ainsi le modèle du tableau et de la présente étude. Les principales différences entre les deux sont l'angle de sa tête et l'absence, dans le dessin, de la broche de nacre en forme de spirale qu'elle porte dans les cheveux sur le tableau.

Ce bijou fut souvent utilisé par Rossetti pour orner ses modèles (Marillier le décrit comme '*si commun qu'il représente presque une signature*'), probablement déniché dans l'une des boutiques de bric-à-brac qu'il affectionnait. Autre bijou de prédilection, le pendentif en cristal en forme de cœur au cou de la jeune femme qui donne son titre au tableau.

Le premier propriétaire du tableau fut Fanny Cornforth (1835 - vers 1906), jadis principal modèle de Rossetti et, quelques années auparavant, tout à la fois sa muse, son intendante et sa maîtresse. Comme beaucoup d'autres œuvres, celle-ci lui fut donnée en guise de paiement. Après la mort du peintre en 1882, le tableau fut présenté à l'éphémère Rossetti Gallery qu'elle ouvrit sur Old Bond Street avec son mari John Bernard Schott, où furent exclusivement exposées et mises en vente des pièces de sa collection.

Le dessin fut ensuite acquis par Constantine Alexander Ionides (1833-1900), le chef autocratique de cette famille anglo-grecque ayant joué un rôle de premier plan dans les annales de l'art Victorien (voir également le lot 90). Grand admirateur de l'œuvre de Rossetti, Ionides avait commandité le dernier grand tableau de l'artiste, *The Day Dream*, achevé en 1880. Mais le dessin ne figurait pas dans l'ensemble de 1 156 tableaux, dessins et imprimés qu'il légua au Victoria and Albert museum, comprenant des chefs d'œuvres de Eugène Delacroix, Jean-François Millet et Edgar Degas, George Frederic Watts, Burne-Jones et Rossetti lui-même. Resté dans sa famille, il fut transmis à sa fille, Mme. Zoë Manuel, qui en était toujours propriétaire lorsque Virginia Surtees publia son catalogue en 1971.



93

SIR EDWARD COLEY BURNE-JONES, Bt., A.R.A., R.W.S. (BIRMINGHAM 1833-1898 LONDRES)

L'Adoration des Mages

conçue par Edward Coley Burne-Jones, William Morris (1834-1896) et John Dearle (1860-1932), et tissée par Morris & Co., 1904.
signée et datée 'Made by Morris and Company / Merton Abbey England MCMIV' (en bas à droite)
laine et soie sur trame en coton; haute lisse
258 x 377,5 cm. (101½ x 148½ in.)
Exécutée en 1904

€400,000-600,000

US$520,000-770,000

GBP320,000-470,000

PROVENANCE:
Commandée en 1904 par Guillaume Mallet pour Le Bois des Moutiers, à Varengeville, près de Dieppe, et par héritage dans sa famille; d'où acquis par
Yves Saint Laurent et Pierre Bergé.

BIBLIOGRAPHIE:
H. C. Marillier, *History of the Merton Abbey Tapestry Works founded by William Morris*, London, 1927, p. 32.
Linda Parry (ed.), *William Morris*, expo. Victoria and Albert Museum, London, 1996, cat. p. 293, sous le no. M. 129.

Please refer to page 144 for the English version of this text




THE 'ADORATION' DESIGNED BY SIR E. BURNE-JONES


MADE BY MORRIS AND COMPANY
MERTON ABBEY ENGLAND. MCMIV



Fig. 1 : Guillaume Mallet et son fils, dans le Salon de Musique du Bois des Moutiers à Varengeville, vers 1905 (photographie).

Cette superbe tapisserie, dont les couleurs sont restées d'une fraîcheur remarquable, représente le plus populaire des dessins que Morris & Co. exécuta sur ce support. Dix versions en furent tissées entre 1890 et 1907; celle-ci, datant de 1904, est la huitième.

La tapisserie, avait affirmé Morris lors d'une conférence en 1888, était le '*plus noble des arts du tissage*', et sa renaissance fut la dernière et la plus ambitieuse des nombreuses formes de production textile auxquelles il s'attela, en tant que pionnier et principal acteur du mouvement *Arts and Crafts*. A l'exception des travaux de la Royal Windsor Tapestry Works entre 1876 et 1897, Morris fut le premier à remettre au goût du jour en Angleterre cet art abandonné depuis le début du dix-huitième siècle.

Morris et Burne-Jones s'intéressaient au sujet depuis longtemps. Morris n'avait jamais oublié '*une salle avec une scène de verdure décolorée suspendue*' découverte dans son enfance au Queen Elizabeth's Lodge à Epping Forest. Ainsi, lors de ses premières visites en France (seul en 1854, puis l'année suivante avec Burne-Jones) il étudia les tapisseries médiévales, notamment le célèbre ensemble de *La Dame à la Licorne* au Musée National du Moyen Age, Thermes et Hôtel de Cluny à Paris. Les deux amis connaissaient également des exemples dans le South Kensington (Victoria and Albert) Museum; Burne-Jones les copia dans ses premiers livres d'esquisses, et les acquisitions ultérieures du musée furent souvent réalisées sur leurs conseils. Des tapisseries se découpent souvent dans les arrière-plans des tableaux de Burne-Jones, et Morris possédait un ensemble de tapisseries de la fin du dix-neuvième siècle illustrant l'histoire de Samson, au manoir de Kelmscott, sa retraite campagnarde sur la Upper Thames acquise en 1871.

Malgré tout cela, Morris ne commença à apprendre le tissage de la tapisserie qu'en 1877, avec un manuel français du dix-huitième siècle, en s'exerçant sur un métier à tisser dans sa chambre de Kelmscott House, à Hammersmith. Il ne vendit pas ses créations avant 1881, date à laquelle il déménagea son entreprise à Merton Abbey, sur les rives de la Wandle entre Wandsworth et Wimbledon. Là, les eaux douces de la rivière se révélèrent idéales pour teindre les laines et les soies, la lumière était propice au tissage, et les fleurs servant de modèles aux arrière-plans *millefleurs* de ses tapisseries - inspirés des exemples français et flamands anciens - poussaient en abondance.

Morris adopta la méthode traditionnelle de *haute lisse*, sur un métier vertical, les tisseurs assis derrière les fils de chaîne et observant les progrès des travaux dans un miroir placé à l'avant. Il était également soucieux d'éviter la reproduction mécanique des dessins, typiques des Royal Windsor Tapestry Works et de l'atelier des Gobelins en France, qu'il avait visités. Les artistes concevaient donc les figures, sous le contrôle strict de Morris ou de son assistant principal, J. H. Dearle. Morris insistait cependant sur le 'véritable travail à main levée', dans lequel les tisseurs prenaient une large part d'initiative. Fier du nombre d'enfants apprentis qu'il avait formés, il déclara : '*l'expérience montre que la nature du travail du tissage (...) est meilleure lorsqu'il est réalisé par de petits doigts souples.*'

Bien que ses premières tapisseries fussent purement naturalistes, Morris avait toujours voulu produire des compositions figuratives conçues par Burne-Jones, selon lui '*le seul homme vivant capable de vous donner des images suffisamment bonnes immédiatement et parfaitement adaptées à la tapisserie*'. Les premières œuvres réalisées en collaboration, telles que les panneaux *Flore* et *Pomone* de 1884-1885 (Whitworth Art Gallery, Manchester), étaient relativement simples dans leur conception : une figure unique était placée sur un arrière-plan plat et décoratif conçu par Morris. Mais très vite, ils tentèrent des effets plus picturaux et tri-dimensionnels. Il est à cet égard significatif que plusieurs des nouveaux dessins aient été adaptés par Burne-Jones pour des tableaux de chevalet.

L'Adoration des Mages fut le premier essai dans ce style plus pictural. En 1886, l'Exeter College d'Oxford demanda à Morris de créer une tapisserie pour la chapelle de l'université. Lui et Burne-Jones y avaient étudié dans les années 1850, et l'université souhaitait une œuvre conçue par ces anciens élèves désormais célèbres, titulaires d'un diplôme honorifique depuis 1883. J. P. Lightfoot, le recteur de l'université, suggéra le thème de l'Adoration des Mages, immédiatement accepté par les deux artistes. Le sujet avait déjà été abordé de nombreuses fois par Burne-Jones dans ses tableaux et vitraux. La tapisserie fut conçue en 1887 et achevée en 1890, et l'artiste fut payé £250 pour sa contribution. Un carton préparatoire, consistant en un agrandissement photographique d'un petit dessin, retravaillé par l'artiste à l'aquarelle, se trouve au Victoria and Albert Museum.



Fig. 2 : Edward Burne-Jones, *The Star of Bethlehem*, aquarelle et gouache sur papier, 1887 - 1891. 257 x 386 cm. (101⅛ x 152 in.). Birmingham Museums and Art Gallery.

Autre indication de la célébrité de Burne-Jones à la fin des années 1880 : le dessin joua un rôle comparable à la tapisserie dans sa ville natale de Birmingham. En 1887, il lui fut demandé de peindre une œuvre majeure pour la nouvelle Art Gallery municipale, et il choisit d'exécuter une version grandeur nature de la composition en aquarelle (fig. 2). Achevé en 1891 et intitulé *The Star of Bethlehem*, le tableau est l'une des plus grandes œuvres jamais exécutées dans cette technique. Il fut conçu comme une prise de position personnelle majeure de l'artiste vieillissant. Il représente d'abord un mémorial personnel dans sa ville d'origine, et, surtout, illustre l'avilissement du pouvoir et de la richesse face à une réalité supérieure, critique silencieuse mais néanmoins forte du capitalisme industriel, dont Birmingham était alors le symbole. Quant à Burne-Jones, s'il ne partageait pas le socialisme de Morris, ses idées n'en étaient pas moins radicales à ce sujet.

Parallèlement, la tapisserie elle-même devenait populaire. Ainsi, dès 1890, une version fut commandée par le poète Wilfrid Scawen Blunt, un ami de Morris et de Burne-Jones, et huit autres tapisseries suivirent. Deux d'entre elles furent achevées avant la mort de Morris en 1896, les autres produites ultérieurement par son atelier, qui survécut jusqu'en 1940. On en trouve des exemples à la Manchester University (1894), au Eton College (1895), au Museum für Kunst und Gewerbe de Hambourg (1900), à la Art Gallery of South Australia d'Adelaide (1901), au Musée de l'Ermitage de Saint Petersbourg (1902), au Castle Museum de Norwich (1906), et ailleurs.

La version actuelle a été exécutée en 1904 pour Guillaume Mallet (1860 - 1945) pour l'ameublement du Bois des Moutiers (fig. 1), sa propriété située à Varengeville-sur-Mer, près de Dieppe. Membre d'une influente famille de banquiers huguenots, et ami de Marcel Proust, Mallet avait demandé à l'architecte anglais Edwin Lutyens de réaliser les plans de sa maison en 1898. Il la meubla ensuite dans le style *Arts and Crafts*, commandant non seulement la tapisserie mais également une série de reliefs en plâtre de Paris de Robert Anning Bell ainsi que d'autres objets. Les jardins, dessinés par Lutyens et sa principale collaboratrice Gertrude Jekyll, furent admirablement entretenus par Mallet jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale. La maison fut occupée en 1940 par les troupes allemandes. La tapisserie de Morris put être cachée, mais le jardin fut miné. Mallet et sa femme, très affectés par ces événements tragiques, moururent en 1945. Après la guerre, la propriété fut restaurée avec dynamisme par leur fils André et sa femme Mary. Les jardins furent ouverts au public en 1970, et demeurent un lieu de visite très prisé.


THE 'ADORATION' DESIGNED BY SIR E. BVRNE-JON



94

FRANZ VON STUCK (TETTENWEISS 1863-1928 TETSCHEN)

Amazone

Signé et daté 'Franz / Stuck / 1902' (au milieu à gauche)
huile sur panneau
47,8 x 54,5 cm. (18¾ x 21½ in.)
Peint en 1902

€50,000-70,000

US$65,000-90,000

GBP40,000-55,000

PROVENANCE:
Vente, Londres, Sotheby's, 26 novembre 1980, lot 132.

EXPOSITION:
Munich, Secession, 1903, no. 248.

BIBLIOGRAPHIE:
H. Vollmer, 'Franz Stuck', *Bedeutende Männer aus Vergangenheit und Gegenwart*, Berlin, 1902, vol. XI, p. 27.
H. E. von Berlepsch (ed.), *Die Kunst unserer Zeit*, Munich, 1903, vol. 14/II, p. 230.
F. von Ostini, *Franz von Stuck, das Gesamtwerk*, Munich, 1909, p. 82 (illustré).
H. E. von Berlepsch (ed.), *Die Kunst unserer Zeit*, Munich, 1910, vol. 21/II, p. 208 (illustré).
H. Voss, *Franz von Stuck - Werkkatalog der Gemälde*, Munich, 1973, pp. 151, 285, no. 243/199 (illustré).

Cette composition peinte fut exécutée d'après un bronze de 1897 (fig. 1), et ensuite reprise dans d'autres œuvres sur les deux supports, dont une sculpture monumentale destinée à l'exposition du Cologne Kunstverein de 1912.

A l'instar de Böcklin (voir lot 94), Stuck était fasciné par les symboles mythologiques de la Grèce antique, qui servirent de modèles pour plusieurs compositions décoratives très théâtrales et stylisées. L'utilisation d'un style artistique épuré - contrastes de couleur audacieux, contours accentués qui rehaussent la musculature tendue de l'Amazone et de son cheval - augmente la tension dramatique du tableau.



Fig. 1 : Franz von Stuck, *Amazone*, bronze, 1897.

Fighting Amazon

oil on panel
Painted in 1902

The present painted composition was executed after a bronze of 1897 (fig. 1), and was repeated subsequently in other works of both mediums, including a monumental sculpture which he submitted for exhibition at the Cologne Kunstverein of 1912.

Like Böcklin (see lot 94), Stuck was fascinated by the mythological symbols of Ancient Greece; he turned these into highly stylised and decorative compositions, which generate great drama with relatively sparing artistic means - in this case bold contrasts of colour, and strong outlines which emphasize the Amazone and horse's tensed musculature.


FRANZ
STVCK
1902


DE CISTUE Y MARTINEZ
DOS AÑOS Y OCHO MESES



76

THOMAS GAINSBOROUGH (SUDBURY 1727-1788 LONDON)

Portrait of Giusto Tenducci



oil on canvas

Among the portraits that Gainsborough executed while living and working in Bath (1754-1774) a significant number were of musicians, both amateur and professional. Gainsborough had a deep interest in music and was closely entwined in Bath musical circles, counting many of the most prominent musical figures of the day among his coterie of close friends. His portraits of his musical friends and acquaintances are among the most sensitive and compelling of his Bath period portraits. Musical performances, both public and private, were central to life in mid-18th Century Bath and formed part of the ritual of social life in the city and Gainsborough's work reflects this. It is not a coincidence that, as Susan Sloman points out '*The two great showpiece portraits that marked the beginning and end of Gainsborough's Bath career are both of musicians, the portrait of Ann Ford exhibited at Abbey Street in 1760 and that of Johann Christian Fischer shown at the Circus in 1774*' (*op.cit.*, p. 100). Gainsborough, whose love of music was evident before his move to Bath, was able there to develop his understanding of music in the company of many of the great virtuoso performers of the day, such as Carl Friedrich Abel (1725-1787) and the oboist Johann Christian Fischer (1733-1800), and many of the professional musicians who visited the city in the 1760s were to become lifelong friends. Among Gainsborough's intimate circle of musical friends, most of whom he portrayed, were many of the central figures in Bath's musical world such as Thomas Chilcot (c. 1706-1766), organist for Bath Abbey, the most prestigious musical appointment in the City, the organist John Stanley (1712-1786), and the celebrated singer Thomas Linley (1733-95), one of the leading figures in Bath's musical life. Linley, of whom Gainsborough executed a portrait in *circa* 1771, was closely connected to almost all of Gainsborough's musical sitters in Bath, and it was he who first introduced Tenducci, who was to become such a favourite of Bath audiences, to the city. It seems likely that he was introduced to Gainsborough through their mutual friend the composer Johann Christian Bach.

The singer, composer, and celebrity Giusto Ferdinando Tenducci (c. 1735-1790), who was born in Siena and trained at the Naples Conservatory (c. 1744-1750), where his principal singing teacher was the castrato Caffarelli, had made his debut as a soprano castrato at Cagliari in 1750 during the marriage celebrations of the Duke of Savoy. He had moved to London in the autumn of 1758 as 'second man' at the King's Theatre, where he attracted particular attention in Cocchi's opera *Ciro Riconosciuto* in which his talent eclipsed the principal singer Potenza. In 1762, he appeared as *Arbaces* in Thomas Arne's English opera *Artaxerxes* at Covent Garden, in which he was much acclaimed for his singing of *Water Parted from the Sea*, and he sang at the Salisbury festivals in 1762-1764, and each summer from 1761 to 1764 at Ranelagh Gardens. Something of the quality of his voice was captured by Tobias Smollett in his novel Humphrey Clinker (1771) in which Lydia Melford describes a visit to Ranelagh:

'There I heard the famous Tenducci, a thing from Italy. It looks for all the world like a man, though they say it is not. The voice to be sure, is neither man's nor woman's; but it is more melodious that either; and it warbled so divinely, that, while I listened, I really thought myself in paradise.'

Notorious for both his vanity and his extravagance, Tenducci was to spend much of his career trying to keep a step ahead of his creditors. He moved to Ireland in 1765, where he had great success at the Smock Alley theatre, but caused a sensation there with his elopement with Miss Dorothea Maunsell, the wealthy young daughter of Thomas Maunsell, an influential barrister. The couple moved to Edinburgh in 1768, and then to London in 1769, where Tenducci sang at Covent Garden and the King's Theater, and where they settled until debts obliged them to leave temporarily for Italy in 1771. Over the next five years Tenducci sang in many of the great operatic centres, including Rome, Naples and Venice. He reappeared on the London stage in 1777, but the following year financial difficulties once more obliged him to leave London, this time for France, where, with his friend the composer Johann Christian Bach, he in August 1778 met Mozart, who wrote a *Scena* for him. He returned to London once more the following year. There he occupied himself singing principally at concerts, but still made appearances in operas. He also gained a reputation as a teacher, publishing his *Instruction of Mr Tenducci to his Scholars* (*circa* 1785) and also directed the celebrated Handel festivals in Westminster Abbey from 1784. He retired from public performances in 1786 and afterwards left England for Italy and died in Genoa in 1790.

This *Portrait of Tenducci*, which is thought likely to have been painted in 1773-1775, is one of two portraits of Tenducci executed by Gainsborough at that time which are of similar format and composition. The other, which is first recorded in the collection of Samuel Archbutt, and later in that of John Neeld, is now in Barber Institute of Fine Arts, University of Birmingham (E.K. Waterhouse, *Gainsborough*, London, 1958, p. 92, no. 656). In both Tenducci is shown, half-length, holding a sheet of music in his left hand. The present composition differs from the Barber Institute portrait which is less finished, in that it includes the singer's right hand gesturing toward the sheet of music in his left hand. While in the past some doubt was cast on the identification of the sitter in these portraits as Tenducci, on the basis of comparison with the portrait of him by Thomas Beach, which was exhibited at the Society of Artists in 1783, comparison of the portraits is not conclusive either way. However, the fact that the present picture was in the collection of the celebrated English Tenor John Braham (1774-1856), a contemporary of Tenducci's, who must have known the composer at least by sight, supports the identification.

We are grateful to Hugh Belsey for his assistance with this catalogue entry.

77

JACQUES-LOUIS DAVID (PARIS 1748-1825 BRUXELLES)

Portrait of a man in profile



pencil, pen and black ink, black and grey wash, heightened with white, pen and brown ink framing lines

signed 'L. David'

Reproduced in most works devoted to Jacques-Louis David and exhibited on numerous occasions, this drawing is well known. Without a doubt, this celebrity status - the term Davidian icon springs to mind! - is due as much to its obvious pictorial qualities as to its traditional identification - the only known self-portrait drawn by the artist (see below) - and its remarkable provenance: this is the only drawing by David to have been included in the Goncourt brothers' collection.

The sheet is one of a series of nine roundel portraits (there may well have been more of them originally) of similar technique, format and dimensions (see P. Rosenberg and L.-A. Prat, *op.cit.*, nos. 147-155). They all depict half-length portraits of men, in profile, against a plain background. The dates present on the mounts of three of them, together with the inscription that can be read on one, *The Portrait of Jean-Bon Saint-André* (now at the Art Institute of Chicago): 'David faciebat in vinculis anno. R.p. 3 messidoris 20' ('David did this [while] in chains in the year of the Republic 3, Messidoris 20th'. This corresponds to July 8th, 1795 in the revolutionary calendar), establish that they were drawn by David while he was jailed in the Four-Nations prison in Paris (presently the Institut de France), between 30 May and 28 July, 1795.

David, a member of the Committee for Public Safety (*Comité de Salut Public*) and close to Robespierre, had already been imprisoned once before on the Jacobin leader's fall from grace in 1794, but was released in December of the same year. In May 1795, while extreme poverty and food shortages (the result of very high inflation) raged in Paris, the Jacobins who had escaped the purges of the preceding year, attempted to seize control. The rioters invaded the Convention on 20 May and assassinated the deputy Jean-Bertrand Féraud. They impaled his head on a pike and presented it to the president of the Convention, summoning him to salute it. The insurrection was however quickly put down by the National Guard. Since it emerged from the Revolution in 1789, it was the first time that the army opposed a popular revolt. David, a deputy since 1792, was denounced and arrested on 30 May and transferred to the Four-Nations prison. This, ironically, was the very place where he had long been a student and then a member of the *Académie Royale de Peinture*. In prison, he rubbed shoulders with other Jacobin deputies (also known as the Montagnards). David undertook to draw the portraits of few of these men, who were awaiting judgement. The quality and significance (both artistic and historical) of this group have been perfectly highlighted in L.-A. Prat's catalogue raisonné of David's drawings:

'These half-length portraits, extraordinarily impressive in their state of fierce tension, form a chain of friendship and resistance in the face of the injustice of the times and the failed politics. What is most striking in all nine characters is their steady gaze, as well as their unbending dignity of bearing. Five are turned to the right, four to the left. Four have their arms crossed, an attitude that can symbolise resistance or self-assertiveness. Three have kept their hats on. All seem determined, and it is their very strong presence that makes these little drawings so precious [...] Limited in resources by his being "in vinculis", David returns here to portraiture, but he seems less obsessed by the desire to turn out a resemblance than by the determination to profess a faith - and salute a failure - experienced in common: the Montagnard dream is finally over. In the words of the painter himself at the time of Brumaire, these portraits of the "virtuous" (who were not virtuous enough to remain republican) bear witness to a lost illusion. These vanquished few, now clapped in irons, some of whom like Barbau du Barran or Bernard de Saintes, had themselves shown pitiless ferociousness during the Reign of Terror, would now in turn know the anguish of the guillotine and the bitter taste of failure. All will survive this time of trial, a sign of the times having changed after 9 Thermidor ...' (P. Rosenberg and L.-A. Prat, *op. cit.*, p. 164).

These drawings were probably offered to the sitters they represented, but perhaps at the outset, David had a more ambitious and more public-spirited project in mind: to produce them as a series of engravings. E. Lajer-Burcharth (*op. cit.*, p. 230) has pointed out that David has used here the format for the official engraved portraits of deputies to depict his companions of misfortune. These drawings are not without allusion to the numerous roundel portraits engraved by Charles-Nicolas Cochin (1715-1790), whose format, plain background and profile representation, they adopt. Another indication of the final purpose for these drawings seems to be the re-tracing (particularly noticeable here) of the profiles, with a heavy pen and black ink, as if David wanted to ensure that the engraver would have sharp and clear contours when working on his plate.

But who is the deputy represented in this drawing? David inscribed some of the mounts of these portraits so that they could be easily identified (the portraits of *Jean-Bon Saint-André* at the Art Institute of Chicago, of *Bernard de Saintes* at the J. Paul Getty Museum of Los Angeles, of *Barbau du Barran* in a private New York collection, of *Thirius de Pautriziel* in the National Gallery, Washington; P. Rosenberg and L.-A. Prat, *op. cit.*, nos. 148, 150-152). Unfortunately, no inscription graces this particular drawing, nor the other four (in the Louvre, the National Gallery of Canada in Ottawa and two in a private collection, *op. cit.*, nos. 147, 149, 153, 154).

Although the Goncourt brothers do not appear to have acquired it as a self-portrait of David (see E. Launay, *op. cit.*), Edmond describes it as such in his well-known work, *La Maison d'un Artiste*

(1881, *op. cit.*): *'Portrait of David. He has shown himself in half-length, in profile, turned to the left, arms crossed. He wears a large white tie around his neck, and is wearing one of those frock-coats with wide lapels and a high collar, a coat from the Revolution'*. It is under this identification that the work was shown at the major exhibition, the *Dessins de maîtres anciens*, organised at the Ecole des Beaux-Arts in Paris in 1879. In his very full account of the event, Philippe de Chennevières cites it as follows: *'In their collection, the Goncourts traced the terrible Mane Thecel Fares* through the only portrait of he who "once was part the Academy" and who, living in Rome with a pension from Louis XVI, voted unhesitatingly to have his benefactor put to death. The drawing is signed. Yet nowhere do I see the wen that David had already depicted in his self-portrait as a young man in the Louvre, but I do recognise the rigidity of the character.'. This text which, once again, shows that a century later, not all the scars left by the Revolution have healed over, refers to David's 'wen'. This is a deformation of his left cheek probably due to a cyst in his parotid gland. A comparison with known portraits of David - be they the two self-portraits of the Uffizi (1791; fig. 1) and of the Louvre (1794) where the artist does not, incidentally, dwell much on his facial disfigurement - or representations by other painters and engravers (Isabey, Gros, etc.), is hardly conclusive. Here, the nose appears more aquiline and the hair more carefully dressed. Moreover, as J. Wilhelm (*op. cit.*) has pointed out, to be able to draw his portrait in profile in this way David would have had to have a complex system of three mirrors, a luxury that it is hard to imagine would be available inside a prison during the Revolution.

In 1989, during a seminar on David, P. Rosenberg disclosed the existence of a black chalk and stump shading drawing attributed to Hippolyte Picot, of identical dimensions and similar to this work, bearing a pen-and-ink inscription at the bottom: 'Saint Esteve, father, based on Louis David' (fig. 2; the sheet was then for sale at the Hôtel Drouot in Paris on 22 April 1994, lot 58). Unfortunately, no prisoner of this name is recorded at the Four-Nations in 1795 and one could ask oneself if the mysterious Saint-Estève is not the author of the copy, rather than Picot... L.-A. Prat, who does not definitely rule out the possibility of it being a self-portrait, remarks in the concluding lines of his note in the catalogue raisonné of David's drawings that 'ambiguity remains'...

Knowing the low esteem in which the Goncourt brothers held David, whom they qualified as the 'valet of Marat and Napoleon' or even as a 'painter of republican virtues, austerities and severities' who had 'taken the smile off art', it is surprising that they had one of his works (and what's more, a presumed self-portrait!) in their carefully chosen collection which they had assembled together as a true manifesto of their taste (one is tempted to say, as a profession of their faith). Their so well-beloved 18th Century, the century of graces, movement and wit, is definitely not the century of David, one who, in their eyes, was principally to blame for the end of this golden age of French art. The artist, moreover, is not included in their monumental *Art du Dix-huitième siècle*. And yet, they had set aside the best place in their home for this drawing: on one of the walls in the small drawing-room of their house in Auteuil (fig. 3), below a landscape by Hubert Robert and between two portraits by Moreau the Younger, one of which is supposed to represent (is this mere coincidence?) the mother of Charles-Nicolas Cochin, whose hallmark, as we have already seen, is to be found in the formula adopted for this roundel portrait. In *La Maison d'un Artiste*, Edmond de Goncourt explained or, rather, justified the selection of this drawing: *'Sometimes, but not often, he -David- distances from his usual method of creating a simplistic, stylised, sketchy outline of a human body. Yet, however in a portrait -portraiture being his original great talent- David casts a face full of life and intensity onto a sheet of paper, savagely marked out in deep black China ink and outlined by a sharp line'*.

More than a century later, the work in the Yves Saint Laurent and Pierre Bergé collection still fascinates because of the extraordinary presence of the sitter, his sculptural strength and the determination and assuredness of his gaze ... Rarely has an effigy drawn by David been so close to his finest portrait paintings, whose backgrounds reflect those vibrant touches that are the portraitist's trademark and which, like a brush wash, are echoed in this work.

79

JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES (MONTAUBAN 1780-1867 PARIS)

André-Benoît Barreau, called Taurel



pencil

signed and dated '1819'

As suggested by Ingres' handwritten inscription, '*Dedicated to Madame Taurel*', this drawing was given by the artist as a wedding gift to the model's wife, Henriette-Ursule. It was included, alongside the portrait of the latter produced three years earlier (now in the Gemeentemuseum, The Hague, H. Naef, 1977-1980, *op. cit.*, no. 191), in an album given to the young couple by their friends, the majority of whom were young French artists in residence at the French Academy in Rome (including Jean Alaux, himself the subject of a portrait by Ingres also featuring in this sale, lot 81), who filled it with their own drawings.

André-Benoît Barreau, known as Taurel, came from a humble background and was born in Paris on 9th September 1794. A student of Pierre-Narcisse Guérin and subsequently the engraver Charles-Clément Bervic, he won the Rome prize for engraving in 1818. He had only been in the city for a few months when he married Henriette-Ursule Le Claire (fig. 4), the adopted daughter of the Director of the French Academy in Rome, the painter Charles Thévenin (1764-1838) who had replaced Guillon-Lethière at the head of the prestigious institution in 1817. The Taurels returned to Paris in 1823, moving to Amsterdam five years later where the artist had been appointed as a professor at the Fine Arts Academy, with the intention of founding a chair of engraving. The couple would spend the rest of their lives in Holland. Henriette-Ursule died in 1836 leaving Taurel with their four children. Ten years later, the artist remarried and had another four children. He died in 1859.

Although he was almost fifteen years their senior, Ingres formed a close friendship with the Taurels, which continued after their departure from Rome. When Ingres returned to Paris in 1824, after his long stay in Italy, he initially lived with the Taurels at their home in passage Sainte-Marie, rue du Bac. In around 1825, he also drew a touching portrait of the couple's first child, Charlotte-Madeleine, born in 1820 (fig. 3), whose godmother was none other than Madame Ingres (Paris, Musée du Louvre, Naef, *op. cit.*, no. 294). Ingres was himself a godfather to the Taurel's third child, Marie-André-Auguste, who would later become a modest lithographer. In 1830, Ingres sent the portrait of his wife (fig. 2), on the left of which he had sketched his own face (New York, private collection, Naef, *op. cit.*, no. 328), to Amsterdam with a dedication 'To his good friends the Taurels'. The drawing was soon added to the album given to the couple as a wedding gift.

In 1819, at the time when this portrait was drawn, Ingres had not been a resident at the French Academy for almost ten years. Having arrived in Rome in 1806, he later left the Villa Medici in 1810, but chose to stay in Italy. He remained deeply loyal to the institution, initially thanks to his close ties with Guillon-Lethière, who had looked after him as a resident and who kept on trying to find him commissions throughout his lengthy tenure as Director. However, when Charles Thévenin took over as the Director at the Villa, Ingres' professional and financial position was far from secure. The fall of the empire, in addition to the cessation of all official commissions, had forced a large number of his patrons, the majority of whom worked for the imperial government in Italy, to leave Rome. Thévenin a great admirer of Ingres, devoted himself to making the new French Royal authorities aware of the painter's talent and used all his influence to ensure that the new French ambassador to Rome commissioned from Ingres a painting for the Church of Trinità dei Monti in Rome, *Christ giving the keys to Saint Peter*, (now Ingres Museum, Montauban). Ingres' affection for Taurel was doubtless facilitated by the gratitude he felt towards his wife's adopted father, of whom he drew two magnificent portraits. One of these, now in the Bonnat Museum in Bayonne (Naef, *op. cit.*, no. 191) was given by Thévenin to his daughter and was also incorporated into the album given to the couple as a wedding gift.

In the present drawing, Ingres has depicted Taurel posing elegantly on the Bosco terrace of the Villa Medici, the facade of which can be seen on the right, overlooking the garden decorated with the reliefs of the *Ara Pacis*. On the left is a sketched view of the roofs of Rome, dominated by the dome of the Basilica of Sant'Agnese in Agone. The Villa had been the residence of the Medici in Rome since 1576 and was acquired by the French state in 1803 as part of an exchange, becoming the new home of the French Academy in the city (fig. 1). In the year 1793, the French institution had closed down following a riot at its previous location, Palazzo Mancini. The setting chosen by Ingres for the portrait of the young engraver is therefore highly symbolic. It was at the Villa Medici that Ingres had spent his first years in Rome, it was there that Taurel had stayed as a resident of the Academy and there too that he had met his future wife, for whom this drawing was intended, and who was none other than the adopted daughter of the current Director of the institution...

Although 450 drawn portraits are included in Hans Naef's excellent catalogue raisonné, the rather modest number of these with a landscape background may come as a surprise. G. Tinterow and A.E. Miller (*op. cit.*, pp. 84-89) list only 34 drawings in total (the Yves Saint Laurent and Pierre Bergé collection includes another outdoor portrait, that of the architect Baltard, lot 80). From 1810 onwards, Ingres most frequently used his own earlier drawings, or even works by other artists, for the backgrounds of his portraits. In this instance, the view of the Villa Medici in this picture re-uses a drawing currently housed in the museum in Montauban (inv. 867.4415) which Georges Vigne attributes to Taurel himself (*op. cit.*, no. 3113).

In the controversial work by David Hockney, *Secret Knowledge:*

Rediscovering the lost techniques of the Old Masters, the author attempted to demonstrate that Ingres had made use of a drawing aid or *camera lucida* when creating his portraits. This device consists of a prism which superimposes the subject to be drawn onto the background against which it should be placed. The artist uses this superimposed image to locate the key points of the subject to be reproduced and to even sketch its main features. The perspective is reproduced perfectly, without any construction. In his book, Hockney reproduces a detail of this drawing in counterpoint to one of his own works produced using this device (*op. cit.*, London, 2001, pp. 29-30).

Having remained in the possession of the model's descendents until at least 1885 (when it was engraved by Taurel's grandson), this drawing passed into the collection of a Spanish painter who specialised in portraits of the mondaine society in Paris, Raimundo de Madrazo y Garreta (1841-1920), who produced numerous salon paintings. The drawing then became one of the innumerable treasures collected by the Countess Martine-Marie Paule de Béhague (1869-1939), in her private residence on the rue Saint-Dominique - now the Romanian Embassy - which Robert de Montesquiou described as the '*Byzantium of the Seventh dictrict*'. Having been auctioned along with other of the Countess' possessions in 1926, the drawing was acquired the following year from Knoedler & Co. in New York by John Nicholas Brown (1900-1979), who created one of the greatest American collections of old master drawings in the first half of the 20th century at his home in Providence, Rhode Island. He also owned a *Horse rider* drawn in silverpoint on prepared paper by Leonardo da Vinci, which was auctioned at Christie's in London on 10th July 2001, and which is still the most expensive drawing by an old master ever sold at auction.

Surviving portraits drawn by Ingres between 1815 and 1819, depicting wealthy Englishmen visiting Rome on the *Grand Tour*, provide a unique biographical record in their own right, but they are never as touching and psychologically accurate as when they present a picture of the artist's friends and family, in particular of his fellow artists in residence at the Villa Medici. These works, which alone bear the stamp of friendship, provide a remarkable record of the life of the French Academy in Rome at the beginning of the 19th century and illustrate the strong bonds along its residents, which would not be broken after they had left the magical and enchanting world of the Villa. This magnificent portrait of Taurel, with the model's personality and the setting in which Ingres chose to draw him, is one of the most perfect examples of the *Comédie humaine* of the French society in Rome.

80

JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES (MONTAUBAN 1780-1867 PARIS)

Victor Baltard



pencil on brown paper (originally cream), the outlines of the architecture partly incised

signed and dated '1837'

'Another bit of good news! Last Saturday, Mr. Ingres drew my portrait: his pencil never created anything with such liveliness; the manner is different than what you ordinarily see; there is the same accuracy, but the colour is different; it seems as though he used his thumb to smudge some areas; this masterpiece was executed in just four hours.'

This brief but enthusiastic and appreciative account of the drawing is taken from a letter that Victor Baltard (1805-1874) sent from Rome on 6 September 1837 to his friend, the painter Hippolyte Flandrin (1809-1864; see M.-M. Aubrun, *op. cit.*, p. 121). The two men had met in Rome during their staying at the French Academy, which Ingres had directed since 1835.

Victor Baltard, one of the architect Louis-Pierre Baltard's eleven children (1764-1846), followed in his father's footsteps and won the Prix de Rome for architecture in 1833. He travelled to Italy in March 1834, accompanied by his new bride Adeline Lequeux, who also came from a family of distinguished architects. Baltard returned to France in 1838, after what he would call the four happiest years of his life. He was appointed *Inspecteur des Beaux-Arts* in 1841, and under this tenure he began a vast movement to restore the old churches of Paris, alongside a large campaign to decorate their interiors with frescoes. But Baltard was not just an administrator, he was also responsible for building several important monuments, including the *Halles Centrales*, Paris' main market (often called the 'Halles Baltard'), erected between 1851 and 1857, and the Church of Saint Augustin (1860-1871), also in the French capital, which brought him fame.

When Baltard arrived in Rome in 1834, Horace Vernet (1789-1863) was at the head of the French Academy in the Villa Medici. The following year, Vernet was replaced by Ingres, who was 55 years old at the time. The painter quickly grew to like the young architect, his wife, and their first daughter, Paule, who was born

on 27 August 1834. In 1836, he drew Mrs Baltard in the gardens of the Villa Medici, with the Casino di Raffaello in the Villa Borghese visible in the distance (fig. 2, currently in a private American collection, see *Portraits by Ingres, op. cit.*, no. 114). An inscription on the back of this moving portrait says, *'Paule Baltard, aged two years old, was not to be included in the portrait and was looked after by Mrs. Ingres, but she broke away and rushed to her mother's side crying "Maman, maman". Then, Mr. Ingres said "Let her stay", and drew the child whilst someone was shaking a sweet above the artist's head to catch her attention'.*

The young family's departure from Rome was absolutely heart-rending for Ingres. In a letter to Hippolyte Flandrin, the same artist to whom he spoke of this drawing, Ingres admitted: *'Our hearts too were saddened when my dear Baltards left, or, rather, when they were torn away from us. I cannot tell you how much we will miss them all, the architect, his lovely wife and their adorable little girl'* (letter dated 22 November 1838, see Ternois, 'Lettres inédites d'Ingres Hippolyte Flandrin', *Bulletin du musée Ingres*, no. 11, July 1962, p. 11).

In a message to archaeologist Raoul-Rochette, Ingres added *'We have lost the charm of the most pleasant of intimacies ... Our little girl is gone'* (Naef, 1977-1980, *op. cit.*, III, p. 253).

Ingres played a non-negligeble role in the architect's career, as he asked Baltard to draw the architectural background of his most ambitious work painted while he was director of the Academy, Antiochus and Stratonice (1834-1840), commissioned by the Duke of Orléans and now in the Musée Condé in Chantilly. In 1841, he recommended his protégé to Edouard Gatteaux, one of the painter's great friends and member of the Paris Municipal Council, for the position of *'Inspecteur des Beaux-Arts'*. In return, the architect worked with many of Ingres's students on his ambitious projects to decorate the churches of Paris. When the great painter died, Baltard was put in charge of designing his tomb in the Père Lachaise Cemetery. This modest and dignified place of rest is made of a simple tombstone decorated with four pilasters and a palm which holds in its square niche a bust of the painter and friend (fig. 3).

Ingres portrayed his model wearing a cape over a buttoned vest that opens on a nonchalantly tied cravat, holding in one hand a tall hat hidden under his garment and in the other a portfolio for drawings. With a wink to his model's work, Ingres placed Baltard in St Peter's Square, in front of Bernini's colonnade and the Vatican buildings, the two fountains and the obelisk to his right. If G. Tinterow and A. E. Miller (*op. cit.*) are to be believed, it was the last portrait Ingres drew with a landscape background.

This wonderful testimony to friendship, 'a gift to Mrs Baltard' (her portrait had been '*a gift to her friend Mr Vr. Baltard*'), remained in the Baltard family until it was acquired by Yves Saint Laurent and Pierre Bergé.

81

JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES (MONTAUBAN 1780-1867 PARIS)

Jean Alaux



pencil

Known as 'The Roman' for the time he spent in Rome, as well as to distinguish him from the others members of his family who were also artists, Jean Alaux built a great friendship with Ingres during their time in the eternal city beginning in 1816. When the young painter arrived at the Villa Medici immediately after winning the Academy Prize in 1815, Ingres was living with his wife in a first floor apartment at number 34 on the Via Gregoriana. The lives of Ingres and Alaux were nevertheless remarkably similar, which may explain their friendship to which the portraits they created of each other bear witness. In 1818, Alaux produced a work which is now housed in the Ingres Museum in Montauban (fig. 1; Inv. MI.50.545) and which depicts the Ingres family in their Rome apartment. The picture opens up into a view through the rooms of the house on the Via Gregoriana, with Ingres' wife, Madeleine Chapelle, in the foreground and the artist surrounded by his works and holding his favourite violin in the background. No detail is missing in this intimate portrait of the famous artist, including the crouching cat and the large hat, a much beloved accessory of Madame Ingres. In the same year, 1818, Ingres produced a portrait of Alaux (fig. 2; private collection, Naef, 1977-1980, *op. cit.*, vol. II, no. 226). It is possible that the two artists exchanged their respective works as gifts.

Jean Alaux was born on 15th January 1785 in Bordeaux. The son of a painter, like Ingres, he was initially trained at home by his father with his brothers, who would also become painters.

Following an initial stay at the French Academy in Rome between 1816 and 1821, Alaux returned to France with a heavy heart. He wrote in one of his letters, *'I am leaving tomorrow, to my great regret, as I will be leaving the true and only country of the arts: outside Rome there is no haven'* (J.P. Alaux, *Académie de France à Rome*, II, Paris, 1933, pp. 191-192). However, he would not remain for a long time in Paris; in 1822, his tutor, Guérin, accepted the post as the Director of the Academy, succeeding Thévenin, and invited his pupil to return to the Villa Medici.

In 1827, he married Françoise-Virginie Liégeois, the widow of his childhood friend Pallière, also a pastellist. The best years of Jean Alaux's life were to follow, culminating with the birth of their daughter in 1830. She died from an illness in 1843, leaving her parents in deep despair. In the Spring of 1847, Jean Alaux was nevertheless appointed as the Director of the French Academy in Rome. He held the post until 1851, when he was appointed to the Academy of Fine Arts in Paris. His life continued peacefully and he retained all his abilities to admire and to *'stay young in his old age'* (E. Guillaume, 'Un directeur de l'Académie de France Rome, M. Jean Alaux', in *Revue des deux mondes*, Paris, 1890, p. 183). This same youthfulness is apparent in this portrait produced by Ingres.

This work bears neither a signature nor a date, but as emphasised by Naef *'it is, so to speak, signed thoughout'* (*op. cit.*, 1966, p. 264). It should be added that the sheet has very probably been trimmed, when compared to others, in particular the other portrait dating from 1818 (fig. 2). Its provenance - remaining in the family of Aline Alaux until the 1960s - confirms its attribution.

It should also be noted that this picture was probably executed by Ingres by observing the model through a mirror, as explained by Naef (*op. cit.*, 1977-1980, p. 285). Lapels on the suit are in fact reversed compared to the way in which they are worn by men. Moreover, when compared to the portrait produced in 1818, Jean Alaux's hairstyle is also reversed.

The Roman period forged a strong bond between the two artists. When Alaux left Rome for Paris in 1821, he stopped in Florence, where he met a childhood friend of Ingres, Jean-Franois Gilibert. In a letter to the latter, Ingres asks him: *'Out of weakness and predilection for my painting* [Christ giving the keys to Saint Peter]*, please do me the honour of telling me what the honest Alaux told you about it, as far as you can remember. It has only ever been from others that I have learnt of his opinion of me, because he is quite cold. But it is always advantageous to me to know everything, in order to benefit from it, where necessary'* (Naef, 1977-1980, *op. cit*, p. 281).

Despite their difference in age and reputation, the opinion of his friend Alaux remained always very important for Ingres.

82

FERDINAND-VICTOR-EUGENE DELACROIX (CHARENTON-SAINT-MAURICE 1798-1863 PARIS)

Study of Harness and two heads of soldiers with helmets; and study of harness



black chalk, on tracing paper, laid down on paper

On 11th January 1832, King Louis-Philippe sent a French delegation to the Sultan Moulay Abdel-Rahman in order to clarify border issues between Algeria and Morocco. Eugéne Delacroix was offered the opportunity to join *La Perle*, the ship bound for Morocco, to accompany Count Charles de Mornay, appointed as the head of this diplomatic mission. The trip lasted for five months, during which Delacroix took the opportunity to discover the East and it is probably during this period that he produced these studies.

Another drawing, now in the Louvre Museum, contains the same kind of studies of harnesses with equestrian saddles and stirrups: each sketch, some of which are in watercolour, is annotated with the details of colours and materials. Just like these studies, it was doubtless produced during his stay in the capital, Meknes, between 15th March and 5th April 1832 (inv. no. RF10088; M. Sérullaz, et.al., *Dessins d'Eugène Delacroix 1798-1863*, Paris, 1984, no. 1656).

Delacroix was extremely attentive to detail in observing the king's garments, in particular during an audience granted by the Emperor Abd-el-Rahman to the Count de Mornay: *'Then the king, who had advanced towards us and stopped very close to us. [...] A white string of beads with blue silks around his right arm, which I was able to observe closely. Silver stirrups. Yellow open-backed slippers. A pinkish and gold harness and saddle. A grey horse, with its mane cropped short. A parasol with an unpainted wooden handle, a small gold ball at the bottom, red at the top and a pocket, the underneath was red and green'* (E. Delacroix, *Journal 1822-1863*, Paris, 1980, p. 105).

This description clearly shows the process used by Delacroix when creating his works: thus these studies of harnesses, like his numerous sketches and notebooks, would provide a permanent source of inspiration for his future painted compositions after his return to France.

THEODORE GERICAULT (ROUEN 1791-1824 PARIS)

First impressions : the works of Théodore Géricault in the collection of Yves Saint Laurent and Pierre Bergé

Without meaning to sound impertinent, it is wonderfully ironic that the Bergé-Saint Laurent collection does not feature a single one of Géricault's horses. The two collectors consciously decided to focus on a different aspect of this painter, who died at the age of 32, and is known the world over for his monumental *Raft of the Medusa*, one of the Louvre's great masterpieces.

Of this catalogue's five paintings by Théodore Géricault, two are superb, powerful male academic nudes, painted *circa* 1810-1812. Géricault's master, Pierre Guérin, somewhat disconcerted by his young pupil's impetuous brushstrokes, remarked in reaction to these paintings, '*Your academies resemble nature the way a violin case resembles a violin*'. This sharp assessment suggested that Géricault and his interpretation of male anatomy - a tribute to muscular form - deliberately violated the classical rules of propriety.

The three other paintings in the Bergé-Saint Laurent collection are portraits - and stand-out portraits at that.

The one of an adolescent boy in profile, painted *circa* 1815-1817, immediately attracts attention through its intense focus on a distant, unspecified point beyond the viewer's reach. This leaves us to contemplate the portrait's fabulous tones, the whiteness of the boy's large collar, his blond hair which stands out against the backdrop of a fiery sky, the sensuous red of the parted lips, all of which helps make his fascinating countenance the very prototype of the romantic portrait.

The painting of young Elisabeth Dedreux, posed like a flower in the Roman countryside, strikes the same emotional chord, further enhanced by the painter's particular affection for that special universe inhabited by children. The young girl, portrayed in a short white dress, wonderfully embodies the fragility of her tender age, which contrasts with the barren mineral environment around her.

Much has rightly been said about the fascinating yet strange nature of the double portrait of the Dedreux children, Elisabeth and Alfred, the latter of whom would become a famous equestrian painter. Indeed, Géricault expressly emphasised his two models' introspective nature to make them appear as meditative, even melancholic, dreamers. Depicted in a natural environment, free of any human construct, united by their embrace, these near-twins, who even wear their hair in a similar style, seem to confront the madness of the adult world that awaits them.

Compared to her single portrait, little Elisabeth has lost all her fragility and could be compared to a young Lolita. She is dressed in a remarkable short white dress, strangely transformed by its central pleat into an armoured breast-plate. She strikes a defiant pose and holds two diminutive yellow flowers in her right hand, a small reminder of the fragility, brevity and sheer poetry of childhood.

Bruno Chenique
Ph.D. in Art History
Formerly of the Villa Medicis (Roma)
and the Getty Research Institute (Los Angeles)
Member of the *Union française des experts*.

Géricault's child portraits

Although Théodore Géricault's extraordinary gifts as both a figure painter and acute observer of his own time should have translated easily into portraiture, the genre occupies only a small, albeit highly unusual, part of the artist's oeuvre.

Géricault was superbly able to render the full gamut of human emotion. From his detached but psychologically piercing portraits of the insane, his pathos-filled images of the English working classes to his poignant rendering of his friend General Letellier on his death-bed, Géricault strove towards a great energy of expression in his work, which in all the above examples is in harmony with its subject matter.

Most of Géricault's few portraits depict the children of dose friends. The two portraits of Pierre-Anne Dedreux's children Alfred and Elisabeth, and the *Portrait of an Adolescent Boy*, are all part of a series which included another single portrait of Alfred Dedreux (lot 84, fig. 1), and portraits of Olivier Bro and Louise Vernet. One would therefore expect them to reveal a spontaneity and intimacy in keeping with their subject. Instead his children are detached and monumental, presented with a haunting intensity which jars with the innocence of their young age.

That Géricault was striving to create a dramatic effect far removed from any kind of naturalism is clear when comparing the finished double portrait of the Dedreux children with its preparatory drawing (lot 83, fig. 1). The latter, spontaneously executed in soft lines, shows Elisabeth looking admiringly upwards towards her brother who peers smilingly out of the corner of his eyes towards the viewer; the scene is relaxed, the setting and gender roles traditionally defined.

In the finished painting, Géricault presents two statuesque, androgynous beings who stare out towards the viewer. Elisabeth now stands above her elder brother, whose tousled hair and trouser suit have been replaced with curls and a smock which render him almost indistinguishable from his sister. The *chiaroscuro*, used to model the children's features, gives to each a deep set, haunting and cold expression which is in no way alleviated by the nominal affection conveyed by each figure wrapping an arm around the other. Even the device of the flower in Elisabeth's hand reverses the typical conventions of portraiture: instead of enlivening the composition, the plant droops heavily, adding to a powerful sense of mass.

As Régis Michel writes: *'He only executed a handful of portraits - mostly of children (...) There is something disturbing about these unusual creatures - in the sense of "Unheimlichkeit" dear to Freud, or of a worrying strangeness born of bad dreams. These massive bodies, brooding heads, solemn poses and grave expressions form a monumental canon which one would hardly associate with the liveliness of childhood'*. (exh. cat., *Géricault*, 1991, *op. cit*, p. 108).

In essence, Géricault's children convey a sense of 'otherness'; inscrutable but profoundly self-conscious, they occupy a world impenetrable to adults, in which they assert their difference by refusing to submit to the norms traditionally ascribed to them. There is, therefore, a profoundly psychological element to these

portraits which makes them strikingly modern. This sense of alienation is further heightened by the abstracting the children from any recognizably domestic setting: the landscape in all three paintings represented here is barren and foreboding - almost funereal - and covered by a low sky of the most intensely vivid blue which recalls the most fantastical compositions of Goya.

The series of child portraits were executed around 1817-1818, at a critical junction in his career turning point in Géricault's career. As Lorenz Eitner writes:

'(...) He [Géricault] made an abrupt change in his work, not only abandoning his favourite modern subject-matter but also radically reforming his style. With sudden determination, he turned to the only alternative at hand, the Neo-classical grand style (...). By inborn talent a colourist and realist, he deliberately thwarted his more spontaneous tendencies, replaced colour with sharp light-dark contrasts, painterly effect with contour design and, in his treatment of the human figure, limited himself to a vocabulary of rough stereotypes (...) entirely indifferent to natural appearance. His 'antique manner', had little to do with conventional classicism, though he used it to express Classical themes. His very personal intent was to gain greater expressive force: more important than the increase in control was the increase in dramatic intensity that his effort at discipline brought him. Unlike his earlier, more casual realism, this new, highly artificial manner lent itself to resonant statements. Romantic in its intensity, borrowed from the tradition of Michelangelo rather than that of David, it expanded his range to include fantasies of terror, cruelty and lust.' (L. Eitner, *"Géricault", Grove Dictionary of Art*).

These child portraits were private works, in which Gericault could test his grand style before applying it to public paintings on a more monumental scale. The dissonance between the grand manner expressed in this intensely Romantic, almost Goyaesque idiom, and the domestic subject matter is what gives these portraits their haunting power.

The neo-classical roots of Géricault's experimentation are nowhere more obvious than in his *Head of an adolescent boy* (lot 85), which combines the androgyny of the Dedreux portraits with a pure Grecian profile which has the 'disquieting vividness of tinted sculpture'. (L. Eitner, *Géricault, His Life and Work*, London, 1982, p. 94.). And while his portrait of Elisabeth Dedreux shows her in the modish trappings of a young girl, her pose is strongly Academic, and more typical of Géricault's renderings of muscular male nudes.

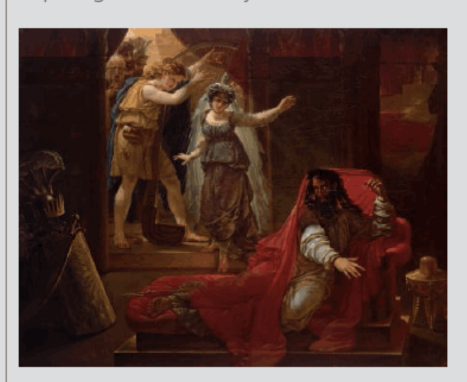
Géricault's relationship to the Dedreux family is particularly noteworthy. He enjoyed a close friendship with Elisabeth and Alfred's uncle, Pierre-Joseph Dedreux-Dorcy. Himself a painter, Dedreux-Dorcy frequently took his young nephew to his friend's studio, where Alfred was profoundly influenced by Géricault's choice of subject matter, particularly horses. By the time the double portrait here represented was executed, Alfred, who was aged about eight, would already have known Géricault well - despite the extraordinary psychological distance which appears to separate him from the world of adults.

We are grateful to Bruno Chenique for his revision of the cataloguing of the works by Géricault in this sale.

88

BARON ANTOINE-JEAN GROS (PARIS 1771-1835)

David playing the harp for King Saul or David dispelling the melancholy of Saul



signed 'Gros.'
oil on canvas

Born in 1771, Gros entered the studio of David at the age of fifteen and was admitted to the French Academy of Painting two years later. During a four year stay in Italy (1793 - 1799) he was presented to General Bonaparte of whom he produced a famous portrait, *Bonaparte on the Bridge at Arcole* which was triumphantly exibhited at the Salon in 1796 and launched the artist's career. On his return to Paris he became one of the favourite painters of the First Consul and subsequently the Emperor, whose great military feats he would illustrate, including for example in *Bonaparte visiting the Plague House of Jaffa*, 1804 (Paris, Musée du Louvre),*The Battle of Nazareth*, 1801 (Nantes, Musée des Beaux-Arts),*The Battle of Aboukir*, 1806 (Versailles) and *The Battle of the Pyramids*, 1810 (Versailles). After 1815 and the restoration of the Bourbon monarchy, David fled into exile in Brussels leaving Gros to take over his post as a Professor at the Ecole des Beaux-Arts and to assume the role of leader of the French School of painting. Gros also took over David's studio, continuing to receive David's advice by means of abundant correspondence. Having experienced extraordinary critical success with his Napoleonic paintings, Gros was treated harshly by the critics at the Salons of the 1820's and 1830's. This can be explained by a discrepancy between the artist's continued pursuit of a neoclassical ideal and public disaffection with these serious subjects as well as his growing taste for genre paintings and portraits. Encouraged by David, who wrote to him regularly from Brussels '*You must devote yourself to truly historical painting*' (Letter from David to Gros, 1st April 1821), Gros was in favour of a return to subjects from antiquity which in his eyes, were the only ones worthy of interest. He encouraged his pupils to return to the teachings of David -studying old masters, scrupulous respect for drawing, minute details and noble subjects-, from that point on rejecting the aesthetic innovation in his own images (freedom in terms of drawing, colours and proportions) as displayed in his passionate paintings of Napoleonic battles so greatly admired by the young romantics. Paradoxically, this admiration of the new generation, including Géricault, Horace

Vernet and Delacroix, disheartened Gros, who felt responsible for having perverted painting by encouraging increased spontaneity and a choice of subjects from modern life.

Overcome by doubt, unhappy at home and heavily criticised at the Salon in 1835, where he exhibited his *Acis et Galatea* (Norfolk, Virginia, Chrysler Museum), and *Hercules and Diomedes* (Toulouse, Musée des Augustins), Gros committed suicide in 1835 by throwing himself into the Seine.

It is therefore within the context of the most turbulent period in the career of Gros that the ambitious composition of *David introduit près de Saül pour dissiper par l'harmonie de sa harpe les sombres idées dont le roi était tourmenté* should be seen, as well as its inclusion in the 1822 Salon. The picture was unfairly attacked (in an anonymous letter!) for excessive use of a cinnabar red (which was said to cause an increase in the price of the pigment on the Paris market), and, by certain critics, for the size of the figures (not large enough) and the proportional relationships between the characters. It was also praised by other critics - less numerous, it is true - for its 'oriental' poetry and its 'sentiment'. It was at this same Salon in 1822 that Gros exhibited his splendid *Bacchus and Ariane* (Phoenix, Museum of Art), which also received mixed reviews.

The picture was commissioned in 1821 by Louis-Philippe of Orléans for his gallery in the Palais-Royal. The royal monogram and the description of the painting appear on the back and on the stretcher (fig. 1). This rarely depicted subject was doubtless suggested by the artist to Louis-Philippe. After his victory over the giant Goliath, David aroused the jealousy of Saul, who wanted to kill him. David succeeded in calming the king by playing harmonious tunes on his harp. The painting depicts King Saul lying on his bed, with a tortured soul at the moment when David, brought in by young Michol, begins to sooth his mind.

A description of the gallery created by Louis-Philippe in the Palais-Royal has come down to us in the testimony of a German traveller: '*This collection contains almost exclusively paintings by French artists who are contemporaries of Louis-Philippe, hanging from a picture rail in his chamber. They are all exhibited in a beautiful and spacious gallery, with some images of the history of the Palais-Royal and the coat of arms of the Orléans family. Sixteen pictures with the same dimensions occupy the superb room which has been dedicated to them. The variety of pictures is even more extraordinary in dispelling the feeling that the gallery is itself a creation: outstanding artists having been subjected to the need to work in accordance with the dimensions of the gallery... the Palais-Royal collection offers us the opportunity to fully assess the new spirit of French painting and its various stages development and transformation*' (E. Kollof, *Beschreibung der Können Museen und Privaat Galerien zu Paris*, 1841, pp. 489-490). In fact the decoration of the Palais-Royal was entrusted to artists from the studio of David including Gérard and Gros as well as artists from the romantic generation including Horace Vernet, Hersent and Géricault. Even though the subjects in question were mainly landscapes, the collection also contained a few pictures of scenes from antiquity.

Louis-Philippe of Orléans was the son of Louis-Philippe of Orléans (1747-1793) and Louise Henriette Marie Adélaïde de Bourbon (1753-1821). A supporter of the revolution, like his father, he was nevertheless forced into exile in Austria in 1793 and then to the United-States. In 1809 he married Marie-Amélie de Bourbon (1782-1866). Following the abdication of Napoleon he returned to France and was given back the Palais-Royal, which had been confiscated from his family after the revolution. His popularity grew during the reigns of Louis XVIII and Charles X and, in 1830, the Chamber of Deputies proclaimed him King, following the abdication of Charles X. In 1848, a popular uprising forced him to abdicate in turn and to flee France. He ended his life in England. He was a true connoisseur of painting and the arts. In addition to the décor of his residences in Paris, Neuilly and Eu, for which he entrusted to contemporary artists, he created a Spanish Gallery in the Louvre and a Gallery of Battles at Versailles. His personal collections of paintings were broken up after his death during the course of three auctions, held in Paris. This painting was included in the sale on 28th April 1851 (this auction alone contained four hundred items).

Delestre, a student and biographer of Gros, points out the existence of a retouched sketch of the picture which Gros is thought to have given as a gift to his pupil Miss Sarazin de Belmont.

90

SIR EDWARD COLEY BURNE-JONES, Bt., A.R.A., R.W.S. (BIRMINGHAM 1833 - 1898 LONDON)

Paradise, with the worship of the holy lamb



wax crayon over pencil, touched with gold, on paper laid down on linen, on five panels

Executed 1875-1880

These magnificent drawings are pencil cartoons for stained glass that Burne-Jones subsequently coloured in wax crayon to turn them into independent works of art. The cartoons in their original form were made in April 1875 for the chancel east window in the church of All Hallows at Allerton, East Liverpool. Burne-Jones listed them both in his account book with Morris & Co, the firm responsible for making the window, and in his own work-record for that year ('*a great window of Paradise*'). After the windows had been executed, the cartoons were returned to him, and their later development is noted in his work-record for 1880 ('*coloured in wax old design of Paradise*').

The window's iconography is based on St John's vision of Heaven as described in the book of *Revelation* (chapter 7, verses 9-17). On a mound stands the Holy Lamb, symbolising Christ in his sacrificial role. Four rivers, emblematic of the Gospels, issue from the mound, and to the left and right are the four apocalyptic beasts that became the attributes of the Evangelists: the Angel of St Matthew, the Ox of St Luke, the Eagle of St John himself, and the lion of St Mark. In the foreground and lateral panels, angels and surprisingly youthful 'elders' worship the divine presence. As A.C. Sewter observed, '*this remarkable and beautiful design clearly owes a debt for its basic conception to Van Eyck's altarpiece at Ghent*'. Unlike his two closest associates, D.G. Rossetti and William Morris, Burne-Jones never actually saw this famous painting, but he was undoubtedly familiar with it through reproductions, borrowing motifs from it elsewhere.

Burne-Jones was a prolific designer of stained glass throughout his career. For years it provided him with bread-and-butter work, but it was never drudgery. On the contrary, it offered him the perfect outlet for his astonishing powers of invention and love of linear expression. He was an experienced hand even before the foundation of the Morris firm in 1861, and from then on he was Morris's chief supplier of cartoons, assuming full responsibility for them when the original partnership was dissolved in 1875. It has been calculated that between 1872 and 1878, the period of his greatest output, he drew more than 270 cartoons, an average of 39 a year.

A few of Burne-Jones's earliest cartoons are coloured, but after 1861 they are nearly all in monochrome, whether sepia wash, charcoal or pencil. The choice of colours for the windows would be left to Morris, Burne-Jones merely supplying the shaded outlines. Since he was much admired for his sense of colour as a painter, this practice has often caused surprise. '*Who like him*', his friend W. Graham Robertson recalled, '*could have arranged the jewelled splendour of stained glass, fitting the bits of glowing colour into their setting of leaden tracery? Yet (a few very early windows) are the only instances in which he attempted to do so.*'

Perhaps aware of this anomaly, Burne-Jones did in fact sometimes reclaim his cartoons and colour them. A number dating from the 1860s were worked up in bodycolour to form easel pictures, the sepia wash that he currently favoured becoming in effect a monochrome underpainting. He returned to the idea in the late 1870s, although now adding colour in the medium of wax chalk. It is no accident that his stained glass designs were becoming increasingly pictorial at this period, making it logical to turn them into quasi-canvases or murals.

The present *Paradise* designs are important examples of this later phenomenon. Others are an equally colossal *Last Judgement* (Birmingham Museums and Art Gallery), also designed in 1875, for the east window in the church of St Michael and St Mary Magdalene at Easthampstead in Berkshire; two powerful compositions, *Angeli Laudantes* and *Angeli Ministrantes* (Fitzwilliam Museum, Cambridge), developed from cartoons drawn in 1878 for a window in Salisbury Cathedral; and a group of designs (William Morris Gallery, Walthamstow, and elsewhere) made in 1880 for the east window of St Martin's Church, Brampton, in Cumberland. This was a particularly prestigious commission from Burne-Jones's longstanding friend and patron George Howard, Earl of Carlisle, but all the cartoons worked up in this way were special. That is to say, they were not those often single figures that Morris used again and again in different locations, but complex, one-off compositions, destined for major windows, that by definition could not be repeated. With the possible exception of the two *Angeli* in the Fitzwilliam, all the cartoons were coloured in 1880, the artist adopting a pale, iridescent palette that bears little relationship to the rich, saturated tones found in the corresponding windows.

Although Burne-Jones had already been paid for the cartoons by Morris (he changed £180 for the Allerton *Paradise*), he presumably hoped that by colouring them he could turn them to further financial advantage. If so, he was only partially successful. The two *Angeli* were brought by the Tory politician and future Prime Minister Arthur Balfour, one of his most devoted patrons, but the *Paradise* and *Last Judgment* were still on his hands when he died, even though he had exhibited them at the Grosvenor Gallery in the winter of 1881. Indeed, they had been much admired by the critics, especially the *Paradise*. *The Academy* noted its '*wonderful power of expression and skill in drawing*', while F. G. Stephens, writing in *The Anthenaeum*, praised '*the superbly beautiful disposition of the general colour (and) the marvelous variety and harmony of the local tints, (...) especially observable in the white robes, the rich verdure, and the scintillations of the spirits' wings (...) In these lovely qualities this large picture has no superior in the room.*'

Perhaps it was the cartoons' enormous size that deterred buyers, although the *Last Judgment* was also an uncomfortable subject. At all events, both works appeared in Burne-Jones's first studio sale, held at Christie's only a month after his death in June 1898, and were bought, probably on commission, by Agnew. The *Last Judgment* was given to the Birmingham Art Gallery the same year by two local enthusiasts, the Hon. William Kenrick and J.R. Holliday. Burne-Jones was a native of Birmingham, and this was an early shot in the campaign to make the Art Gallery the great repository of his work that it is today. Meanwhile the *Paradise*, for which Agnew paid 520 guineas, was acquired by another ardent admirer, Lord Windsor, later first Earl of Plymouth.

Born in 1857, Lord Plymouth was a man of enormous wealth and genuine culture. His knowledge of art and architecture brought him the post of Commissioner of Works and a Trusteeship of the National Gallery, and in 1903 he published a study of the painter John Constable, for many years the standard book on the subject. In 1883 he married Alberta Paget, a renowned beauty who shared his artistic interests. They were leading members of the social set known as 'The Souls', a self-conscious aristocratic clique who prided themselves on their devotion to intellectual pursuits as distinct from the hunting, shooting and gambling that obsessed so many of their class.

Burne-Jones was the Souls' favourite artist. They warmed to his intense spirituality, and many of them commissioned or bought his works. However, the quintessential product of this rare accommodation between high society and progressive art was the full-length portrait of Lady Windsor that the artist began in 1893 and exhibited at the New Gallery two years later (private collection, on loan to Birmingham Museums and Art Gallery). In his austere and almost colourless late style, it is a supreme symbolist image, inviting comparison with other great examples of the genre by James McNeill Whistler or Fernand Khnopff.

In the light of this ethereal and enigmatic work, it is not surprising that the Windsors fell for the *Paradise* design. In fact they brought yet another picture in the artist's most transcendental vein, a cloudy affair of angels and spirits so abstract and disembodied that it must have been one of the very last things he touched. The portrait of Lady Windsor was destined for Hewell Grange, a vast neo-Jacobean mansion in Worcestershire that the couple built in the first years of their marriage. *Paradise* would either have hung there or in one of their two other homes, a London house at 39 Mount Street, Mayfair, and a genuine Elizabethan country house, St Fagan's Castle near Cardiff, a mellow and beautiful building set in what George Wyndham, another Soul, called '*the enchanted land of Arthurian romance*'.

91

SIR EDWARD COLEY BURNE-JONES, Bt., A.R.A., R.W.S. (BIRMINGHAM 1833 - 1898 LONDON)

Luna



Signed with monogram
oil on canvas

painted *circa* 1872-1875

Although at first sight this picture may seem uncharacteristic of Burne-Jones, it does in fact belong to a group of works dating from the early 1870s in which he explored the idea of an allegorical female figure floating in the night sky. The first was *The Evening Star*, or *Vesper* as the artist himself called it (private collection), a watercolour of 1870 that was bought by his friend and patron George Howard, later Earl of Carlisle. This was swiftly followed by a comparable watercolour, *Night* (Lloyd Webber Collection), painted for the Manchester businessman Frederick Craven, to which Burne-Jones added a pendant, an altered version of Howard's *Evening Star* (same collection), in 1872. *Luna* was the last of these paintings, and the only one in oil. First mentioned in Burne-Jones's autograph work-record in that year ('*an oil picture of Luna - in tones of blue*'), it was not completed until 1875.

It is sometimes argued that Burne-Jones's interest in these figures betrays the influence of his early mentor George Frederic Watts, whose obsession with cosmic imagery is well known, but as *Luna* itself suggests, the older artist may equally well have owed something to Burne-Jones. It is fascinating to compare the picture with Watts's *Hope*, perhaps his single most famous composition, which also shows a female figure seated on a globe and is conceived in muted shades of grey and blue. Although the idea of painting an allegory of Hope may have been in Watts's mind as early as the 1840s, the composition he eventually evolved post-dates the execution of *Luna*, the two large versions (Tate Britain and private collection) being painted in 1885-1886.

Luna was first exhibited at the Grosvenor Gallery in 1878. Situated in Bond Street and conceived as a liberal alternative to the nearby Royal Academy, the Grosvenor had held its inaugural exhibition the previous year. The eight large paintings shown by Burne-Jones had

caused a sensation, bringing him fame overnight, and in 1878, anxious to keep up the momentum, he contributed a further eleven works. All except one were displayed as a group in what one critic called 'the place of honour' in the East Gallery. The two most important were a pair of large Giorgionesque compositions, *Le Chant d'Amour* (Metropolitan Museum, New York) and *Laus Veneris* (Laing Art Gallery, Newcastle), both painted for William Graham, the wealthy Glasgow merchant and former member of parliament who was the artist's most devoted patron. *Luna*, which hung directly above *Laus Veneris*, was among the smaller works.

Inevitably, the press tended to go for size; *Laus Veneris*, a canvas inspired by the Tannhäuser legend and remarkable alike for its sumptuous colouring and mood of erotic languor, attracted particular attention from the critics. But *Luna* was not overlooked altogether. Perhaps the most appreciative comment came from William Michael Rossetti, the younger brother of Burne-Jones's master Dante Gabriel Rossetti, who reviewed the Grosvenor exhibition in *The Academy*. He found the picture '*a lovely colour-invention of veiled though brilliant blue tints*', adding that '*the curled female form, with drapery clouding the face*', was '*charmingly apposite*'.

Luna was brought by Alexander (Alecco) Ionides (1840-1898), the youngest brother of Constantine Ionides, who owned the Rossetti drawing in the present sale (lot 91). As a young man Alecco and another brother, Luke, had belonged to the so-called 'Paris Gang', the bohemian set of art students and their friends later immortalised in George du Maurier's novel *Trilby* (1894). However, it was not until he took over the parental home, 1 Holland Park in North Kensington, that he was able to show his mettle as a man of taste. During the 1880s he transformed this conventional Victorian mansion into one of the great Aesthetic houses of the day, calling on the resources of the architect Philip Webb and two of the most prominent exponents of the Arts and Crafts movement, William Morris and Walter Crane. Their rich yet restrained decorative schemes were the showcase for an eclectic collection of bronzes, Tanagra statuettes, Persian and Chinese ceramics, Japanese lacquer and so on, while the walls were adorned with paintings by Burne-Jones, Rossetti, Whistler, Legros, Fantin-Latour and others. As a contemporary critic put it in an article on the house in *The Studio* (1898), the whole ensemble demonstrated '*the harmony of complexity*', and had '*the splendour of an old silk rug*'.

In fact the house was the subject of several articles, and in a photograph which illustrates another, published in *The Art Journal* in 1893, *Luna* is seen hanging in one of two interconnecting drawing-rooms on the first floor (fig. 1). Ionides owned four works by Burne-Jones in all, and a second, *Pan and Psyche* (private collection), appears on the adjoining wall. Morris was responsible for the room's wallpaper, carpet, curtains, and ceiling decoration. Three fine Damascus tiles hang above the window, and beneath the pictures stands a grand piano designed by Burne-Jones, made by Broadwood, and decorated in gesso relief by Kate Faulkner, another member of the Morris circle. This piano is now in the Victoria and Albert Museum. Overall, the room was conceived as a chromatic harmony of blues, greys and greens, and with this *Luna* could not have been more in keeping. Alecco did not have long to enjoy his great achievement. By 1897 his money had run out and *Luna, Pan and Psyche* and other pictures were sent for sale anonymously at Christie's. *Luna* failed to find a buyer, and was inherited by his widow when Alecco died the following year. Thus it was she who lent it to Burne-Jones's memorial exhibition, which took place at the New Gallery in the winter of 1898-1899, the artist himself having died the previous June. It had already appeared in his retrospective show held at the same venue in 1892-1893.

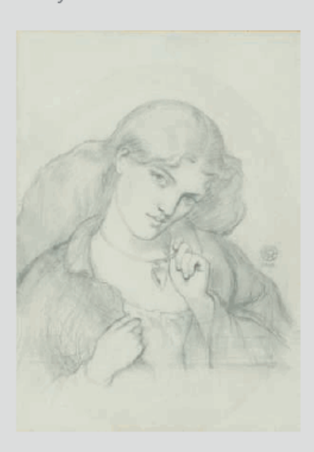
The picture fared better when Mrs Ionides re-offered it at Christie's in March 1902; it was bought by Agnew, probably on commission for Robert Henry Benson (1850-1929), who was its next owner. One of the outstanding collectors of his day, noted in particular for his old masters, Benson had known Burne-Jones and was an ardent admirer of his work. He had already bought Alecco's *Pan and Psyche*, which did sell in 1897, and was thus able to reunite two works that had hung almost side by side in the Ionides collection.

Luna did not appear in the sale of Benson's modern pictures held at Christie's two months after his death in April 1929. In fact it was lost sight of for many years, and as recently as last summer an exhibition catalogue referred to it as 'missing'. Nearly all Burne-Jones's paintings have been traced since the long eclipse of his reputation ended in the 1960s. This was one of the few that remained elusive, and for students of his work its rediscovery is a major event.

92

DANTE GABRIEL ROSSETTI (LONDON 1828 - 1882 BIRCHINGTON-ON-SEA, KENT)

Study for Joli Cœur



pencil on paper

signed with monogram and dated

Executed in 1866

The drawing is a study for Rossetti's painting *Joli Cœur* in the Manchester City Art Gallery (fig. 1), the drawing being dated 1866 and the painting a year later. As Virginia Surtees observes in her catalogue raisonné, the figure seems to be dependent on that of the bridesmaid on the far left in *The Beloved* (1865-1866; Tate Britain, London), a painting inspired by the *Song of Solomon* that is among the most important works of the artist's middle period. The pose is very similar, and the model for both figures was Ellen Smith.

A laundry girl by profession, Ellen Smith was one of several young women of good looks and easy virtue who modelled for Rossetti in the mid-1860s. She was also employed by other artists in his circle, including Edward Burne-Jones, J. R. Stanhope, Simeon Solomon and the watercolourist G. P. Boyce, who occupied Rossetti's former apartment at Blackfriars from 1862 and became his neighbour in Chelsea nine years later. Smith's modelling career seems to have ended when she married in 1873. Boyce, who often mentions her in his published diary, recorded that on 17 February that year, now under the name of Mrs Elson, she 'called on me to tell me she had been married about three weeks ago to an old acquaintance and suitor, a cabman. She wishes to do some laundry work on her own account, as her husband's earnings are small'.

Smith was also the model for the present study, on which the painting is closely based. The main differences are the angle of her head and the absence in the drawing of the spiral-shaped pearl brooch that she wears in her hair in the painting. This piece of jewellery was frequently used by Rossetti to adorn his models (Marillier describes is as 'so common that it almost amounts to a signature'), and had probably been found in one of the bric-à-brac shops he haunted. Another favourite piece was the heart-shaped crystal pendant that hangs from the girl's necklace in both painting and drawing and which alludes to the picture's title.

The drawing's first owner was Fanny Cornforth (1835-c.1906), who had been Rossetti's chief model and muse a few years earlier, as well as his housekeeper and mistress. It was one of many works that he gave her by way of providing her with an unofficial income. After his death in 1882 it appeared at the short-lived Rossetti Gallery which she and her husband, John Bernard Schott, opened at 1a Old Bond Street, all the exhibits coming from her collection and being for sale.

It was probably then that the drawing was acquired by Constantine Alexander Ionides (1833-1900), the autocratic head of the Anglo-Greek family that plays such a prominent role in the annals of Victorian art (see also lot 90). Ionides was a great admirer of Rossetti's work, and had commissioned the artist's last important painting, *The Day Dream*, completed in 1880. However, the drawing was not among the 1,156 paintings, drawings and prints, including masterpieces by Delacroix, Millet and Degas, as well as G. F. Watts, Burne-Jones and Rossetti himself, that he bequeathed to the Victoria and Albert Museum. Remaining in his family, it descended to his daughter, Mrs Zoë Manuel, who still owned it when Virginia Surtees published her catalogue in 1971.

93

SIR EDWARD COLEY BURNE-JONES, Bt., A.R.A., R.W.S. (BIRMINGHAM 1833-1898 LONDON)

The adoration of the Magi



designed by Sir Edward Coley Burne-Jones, William Morris (1834-1896) and John Henry Dearle (1860-1932), and woven by Morris & Co.
signed and dated 'MADE BY MORRIS AND COMPANY / MERTON ABBEY ENGLAND MCMIV'
high-warp tapestry in wool and silk

This superb tapestry, in astonishing fresh and unfaded condition, represents the most popular of the designs that Morris & Co. executed in this medium. Ten versions were woven between 1890 and 1907; this one, dating from 1904, was the eighth.

Tapestry, Morris claimed in a lecture of 1888, was '*the noblest of the weaving arts*', and its revival was the last and most ambitious of the many forms of textile manufacture to which he addressed himself as a pioneer and leading exponent of the Arts and Crafts. With the exception of those produced at the Royal Windsor Tapestry Works between 1876 and 1897, his tapestries were the first to be woven in England since the early eighteenth century.

Both Morris and Burne-Jones were interested in the subject from an early date. Morris never forgot '*a room with hung faded greenery*' which he saw as a boy at Queen Elizabeth's Lodge in Epping Forest, and on early visits to France (in 1854 alone, another a year later with Burne-Jones) he studied medieval tapestries, including the famous set of *La Dame à la Licorne* in the Musée National du Moyen Age, Thermes et Hôtel de Cluny in Paris. Examples in the South Kensington (Victoria and Albert) Museum were also familiar to the friends ; Burne-Jones copied them in early sketchbooks, and later acquisitions of the museum were often made with their advice. Tapestries sometimes appear in the backgrounds of Burne-Jones's pictures, and Morris had a set of late nineteenth-century tapestries, illustrating the story of Samson, at Kelmscott Manor, the country retreat on the upper Thames that he acquired in 1871.

Despite all this, Morris did not begin to teach himself tapestry weaving until 1877, using an eighteenth-century French handbook and practising on a loom in his bedroom at Kelmscott House, Hammersmith; and he did not take up the craft commercially until 1881, when he moved his firm to Merton Abbey on the banks of the river Wandle between Wandsworth and Wimbledon. Here the soft river water was ideal for dyeing wools and silks, the light was good for weaving, and there were abundant flowers to serve as models for the millefleurs backgrounds which he invariably gave his tapestries in emulation of old French and Flemish examples. He adopted the traditional *haute lisse* method, whereby the tapestry was woven on an upright loom, with the weavers seated behind the warp threads and watching the progress of the work in a mirror placed in front. He was also anxious to avoid the mechanical reproduction of designs that characterised the productions of the Royal Windsor Tapestry Works and the Gobelins factory in France, which he visited. Although artists designed the figures and Morris or his chief assistant, J. H. Dearle, exercised strict supervision, Morris insisted that it was '*really free-hand work*', in which the weavers themselves took a good deal of initiative. In fact he was proud that many were boys whom he had trained, maintaining that '*the work of weaving is of a kind which experiences shows is best carried on by small flexible fingers.*'

Although his early tapestries were purely naturalistic, Morris's object from the outset was to produce figurative compositions designed by Burne-Jones, '*the only man at present living*', he believed, '*who can give you pictures at once good enough and suitable for tapestry.*' The first collaborative pieces, such as the *Flora and Pomona* panels of 1884 - 1885 (Whitworth Art Gallery, Manchester), were relatively simple concepts in which a single figure is placed against a flat decorative background devised by Morris. But it was not long before more pictorial and three-dimensional effects were being attempted. Indeed, it is significant that several of the new designs were adapted by Burne-Jones for easel pictures.

The Adoration of the Magi was the first essay in this more pictorial style. In 1886 Morris was asked by Exeter College, Oxford, to produce a tapestry for the college chapel. He and Burne-Jones had been students there in the 1850s, and the college wanted something designed by the now famous alumni, who had each received Honorary Fellowships in 1883. The Rector of the college, J. P. Lightfoot, suggested the adoration of the Magi as a subject, and to this both Morris and Burne-Jones readily agreed. Indeed it was a theme with which Burne-Jones felt great affinity, and had already treated many times in both paintings and stained glass. The tapestry was designed in 1887 and completed in 1890, Burne-Jones being paid £250 for his contribution. A working cartoon, consisting of a photographic enlargement of a small design, worked over by the artist in watercolour, is in the Victoria and Albert Museum.

As a further indication of Burne-Jones's standing by the late 1880s, the design played a similar role in his native Birmingham. In 1887 he was commissioned by the Corporation to paint a major work for the new municipal Art Gallery, and chose to execute a full-scale version of the composition in watercolour (fig. 2). Finished in 1891 and named *The Star of Bethlehem*, the picture is one of the largest works ever executed in this medium, and was conceived as a major personal statement by the elderly artist. Not only does it represent a memorial to himself in the city where he was born and grew up; in illustrating the supreme example of the abasement of power and wealth before a higher reality, it offers a silent but powerful critique of the spirit of capitalism and free enterprise with which Birmingham was synonymous in the nineteenth century. Although Burne-Jones did not share Morris's socialism, he held equally radical views.

Meanwhile the tapestry itself was proving popular. As early as

1890 a version was commissioned by the poet Wilfrid Scawen Blunt, a friend of Morris and Burne-Jones, and eight more weavings were to follow. Two more were completed before Morris's death in 1896, the others were produced subsequently by his firm, which survived until 1940. Examples are at Manchester University (1894), Eton College (1895), the Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg (1900), the Art Gallery of South Australia, Adelaide (1901), the State Hermitage, St Petersburg (1902), the Castle Museum, Norwich (1906), and elsewhere.

The present version was executed in 1904 for Guillaume Mallet (1860 - 1945) as part of the furnishings for Le Bois des Moutiers (fig. 1), his country house at Varengeville-sur-Mer, near Dieppe. A member of a prominent Huguenot banking family and a friend of Marcel Proust, Mallet had commissioned the English architect Edwin Lutyens to design the house in 1898, and when completed he furnished it in the Arts and Crafts style, ordering not only the tapestry but a series of gesso reliefs by Robert Anning Bell and other artefacts. The gardens, laid out by Lutyens and his regular collaborator Gertrude Jekyll, were also a notable feature, and were lovingly developed by Mallet up until the Second World War. However, in 1940 the house was occupied by the Nazis. The Morris tapestry was successfully hidden, but the garden was mined and both Mallet and his wife, their health undermined by the tragic events, died in 1945. After the war, the property was restored with great enterprise by their son, André and his wife Mary. The gardens were opened to the public in 1970, and remain a highly popular tourist attraction.

LEXIQUE
EXPLANATION OF CATALOGUING PRACTICE

SYMBOLE UTILISÉ DANS CE CATALOGUE

λ Veuillez vous référer aux Informations importantes pour les acheteurs, "Frais à la charge de l'acheteur" page 148.

TOUTES LES DIMENSIONS DONNÉES SONT APPROXIMATIVES

SYMBOL USED IN THIS CATALOGUE

λ Please refer to section Buying at Christie's, "Buyer's premium" page 149.

ALL DIMENSIONS ARE APPROXIMATE

LEXIQUE

Ce lexique recense les principaux termes techniques employés dans ce catalogue.
Un oeuvre figurant dans le catalogue avec le nom (les noms) ou la désignation reconnue d'un artiste, sans aucune réserve, est à notre avis, une œuvre de cet artiste. Dans les autres cas, on utilise différentes expressions indiquées ci-dessous avec leurs significations:

* "attribué à ..."
est probablement, à notre avis, une œuvre de l'artiste soit en totalité soit en partie.

*"atelier de ..."
à notre avis, œuvre exécutée dans l'atelier de l'artiste, peut-être sous sa surveillance.

*"entourage de ..."
à notre avis, œuvre de la période de l'artiste, et où l'on remarque son influence.

*"suiveur de ..."
à notre avis, œuvre exécutée dans le style de l'artiste mais pas nécessairement par l'un de ses élèves.

*"à la manière de ..."
à notre avis, œuvre exécutée dans le style de l'artiste mais d'une date plus récente.

* "d'après ..."
à notre avis, copie (quelqu'en soit la date) d'une œuvre de l'artiste.

*"signé ..."/"daté ..."/"inscrit ..."
à notre avis, l'œuvre a été signée/datée/dotée d'une inscription par l'artiste. L'addition d'un point d'interrogation indique un élément de doute.

*"avec signature ..."/"avec date ..."/"avec inscription ..."
à notre avis, la signature/la date/l'inscription sont de la main de quelqu'un d'autre que l'artiste.

EXPLANATION OF CATALOGUING PRACTICE

This section describes the main technical terms used in this catalogue. Please note that a lot appearing in this catalogue with a name or a recognized designation of an artist, without any qualification, is in Christie's opinion, a work by the artist. Otherwise, terms used in this catalogue have the meanings ascribed to them below:

* "Attributed to..."
In Christie's qualified opinion, probably a work by the artist in whole or in part.

* "Studio of..." / "Workshop of..."
In Christie's qualified opinion, a work executed in the studio or workshop of the artist, possibly under his supervision.

* "Circle of..."
In Christie's qualified opinion, a work of the period of the artist and showing his influence.

* "Follower of..."
In Christie's qualified opinion, a work executed in the artist's style but not necessarily by a pupil.

* "Manner of..."
In Christie's qualified opinion, a work executed in the artist's style but of a later date.

* "After..."
In Christie's qualified opinion, a copy (of any date) of a work of the artist.

* "Signed..." / "Dated..." / "Inscribed..."
In Christie's qualified opinion, the work has been signed/ dated/ inscribed by the artist. The addition of a question mark expresses a doubt.

* "With signature..." / "With Date..." / "With inscription..."
In Christie's qualified opinion, the signature/ date/ inscription appears to be by a hand other than that of the artist.

AVIS
IMPORTANT NOTICES

RAPPORTS SUR L'ÉTAT DES OBJETS
Les lots sont vendus en l'état. Il convient de s'assurer de l'état de chaque lot et de la nature et de l'étendue de tout dommage ou restauration en l'examinant avant la vacation. Du fait de leur âge et de leur nature, de nombreux lots ne sont pas dans leur état d'origine, et certaines descriptions peuvent, dans certains cas, faire état d'un dommage et/ou d'une restauration. L'absence d'une telle mention n'implique pas qu'un lot soit exempt de défectuosités. De même, la mention de défectuosités n'implique pas l'absence d'autres défauts. Il est vivement conseillé aux acheteurs potentiels d'examiner, avant la vente, les lots pouvant les intéresser. Des rapports sur l'état des objets sont disponibles sur demande, auprès des spécialistes en charge de la vente pour les objets d'une valeur supérieure à 3.000 euros.

GARANTIE DES MÉTAUX PRÉCIEUX
Certains lots en métal précieux (or, argent, platine) et dont la liste sera communiquée avant la vente, devront obligatoirement être présentés au contrôle de la Direction Nationale de la Garantie des Métaux Précieux pour être poinçonnés. Christie's est responsable de ce poinçonnage qui devra être effectué, aux frais de l'adjudicataire, avant la remise de l'objet à l'acheteur.

OBJETS COMPOSÉS DE MATÉRIAUX PROVENANT D'ESPECES PROTÉGÉES
Un permis CITES délivré par le Ministère de l'Environnement est requis pour la sortie du territoire français de tout objet composé entièrement ou en partie de matériaux provenant d'espèces protégées, comme par exemple l'ivoire, l'écaille de tortue, la corne de rhinocéros, le corail, etc… Les acheteurs sont invités à vérifier les règlements en vigueur dans le pays d'importation, dans la mesure où certains pays peuvent restreindre, voire interdire, l'importation de tels objets. Par exemple, les Etats-Unis refusent généralement l'importation de ces objets s'ils ont moins de 100 ans d'âge.

CONDITION REPORTS
Please contact the Specialist Department for a condition report on a particular lot (available for lots above 3.000 euros). Condition reports are provided as a service to interested clients. Prospective buyers should note that descriptions of property are not warranties and that each lot is sold 'as is'.

PRECIOUS METALS
Certain lots containing gold, silver or platinum, must by law be presented to the Direction Nationale de la Garantie des Métaux Précieux in order to be submitted to alloy tests, and, in some cases, to be marked. Christie's is not authorised to deliver such lots to Buyers before the lots are marked. Any such making will be carried out by Christie's at the Buyer's expense, as soon as possible after the sale. A list of all lots requiring marking will be available to prospective Buyers before the sale.

PROPERTY INCORPORATING MATERIALS FROM ENDANGERED SPECIES
A CITES export licence issued by the Ministry of the Environment will be required for the export of any item made of or incorporating (irrespective of percentage) animal material such as ivory, whalebone, tortoiseshell, rhinoceros horn, coral, etc... Clients are advised to check with the regulating body in the country of importation regarding any possible restrictions on the importation of items within this category – some countries have an absolute ban on the import-ation of certain materials. For example, the U.S. generally prohibits the importation of articles containing species that it has designated as endangered or threatened if those articles are less than 100 years of age.

INFORMATIONS IMPORTANTES POUR LES ACHETEURS

CONDITIONS DE VENTE
Toutes les ventes sont soumises aux conditions générales imprimées en fin de catalogue.

ESTIMATIONS
Le prix de vente estimé de chaque lot est imprimé au catalogue à gauche en-dessous de la description. Il ne comprend pas les frais à la charge de l'acheteur, ni la TVA. Il est important de savoir que les estimations sont préparées bien avant la vente et peuvent être sujettes à révision. La conversion des estimations en Livres Sterling ou en Dollars se trouve au catalogue, après la description de chaque lot. Ces montants ont pu être arrondis et le taux de change utilisé a pu changer depuis l'impression du catalogue. Pour tout lot dont l'estimation est indiquée comme étant "sur demande", il convient de contacter directement le Spécialiste en charge de la vente.

PRIX DE RÉSERVE
Le prix de réserve correspond au prix minimum confidentiel au-dessous duquel le lot ne sera pas vendu. Il ne peut être supérieur à la fourchette basse de l'estimation indiquée au catalogue.

FRAIS À LA CHARGE DE L'ACHETEUR
Outre le prix d'adjudication ("prix marteau"), l'acheteur devra acquitter des frais de 25% H.T. (soit 29.9% T.T.C.) sur les premiers 20.000 Euros, 20% H.T. (soit 23.92% T.T.C.) au-delà de 20.000 Euros et jusqu'à 800.000 Euros et 12% H.T. (soit 14.352% T.T.C.) sur toute somme au-delà de 800.000 Euros.
Exception :
- les lots précédés du symbole λ seront soumis à des frais additionnels maximum de 4% jusqu'à 50.000 euros, 3% entre 50.001 et 200.000 euros, 1% entre 200.001 et 350.000 euros, et 0.25% pour toute somme au-delà de 500.000 euros; ces frais additionnels seront plafonnés à 12.500 euros par lot.

EXPOSITION AVANT LA VENTE
L'exposition précédant la vente est ouverte à tous et n'est soumise à aucun droit d'entrée. Les spécialistes de Christie's y sont à la disposition des enchérisseurs potentiels et du public pour tout renseignement ou conseil. Ils peuvent notamment établir sur demande des rapports écrits ou verbaux sur l'état de conservation des objets

PARTICIPER À LA VENTE EN PERSONNE
Les acquéreurs potentiels qui n'ont encore jamais enchéri ou vendu avec Christie's doivent présenter :

·Personne physique: une pièce d'identité officielle (permis de conduire, carte d'identité ou passeport), et si ledit document ne les contient pas, une preuve de son adresse actuelle, telle qu'une facture d'électricité ou une attestation bancaire.

·Sociétés: un KBis

·Pour toutes autres sociétés de droit étranger et autres structures commerciales telles que des trusts, des sociétés offshore ou des sociétés en nom collectif, merci de bien vouloir contacter le Christie's Credit Department au +33 (0)1 40 76 83 77 ou au +44 (0)20 7839 2825 afin d'obtenir conseil sur l'information devant être fournie.

·Une référence bancaire confirmant votre capacité financière au niveau du montant des enchères envisagées. Si vous le souhaitez, Christie's pourra vous fournir un modèle de référence bancaire.

· Toute personne s'enregistrant en vue d'enchérir pour le compte d'un tiers qui n'a jamais enchéri ou vendu avec Christie's doit fournir non seulement une pièce d'identité officielle attestant de sa propre identité mais également une pièce d'identité officielle attestant de l'identité du tiers, ainsi que le pouvoir signé par ledit tiers à cette personne.

Afin de permettre un temps suffisant au traitement des informations reçues, les nouveaux clients sont invités à s'enregistrer au moins 48 heures avant la vente.
Pour enchérir, il suffit de se présenter, au moins 30 minutes avant la vacation, au bureau du service clientèle afin d'obtenir un numéro d'enchérisseur. Les clients n'ayant pas enchéri avec l'un des bureaux de Christie's au cours des deux dernières années, ainsi que ceux souhaitant enchérir pour un montant supérieur à des enchères antérieures, devront fournir une nouvelle référence bancaire. Pour toute assistance avec les documents et références susvisés, merci de bien vouloir contacter le Christie's Credit Department au +33 (0) 1 40 76 83 77 (Paris) ou au +44 (0)20 7839 2825 (Londres).

ENREGISTREMENT EN VUE D'ENCHÉRIR POUR LE COMPTE D'UN TIERS
Toute personne portant enchères pour le compte d'un client existant devra fournir une lettre signée par ledit client autorisant l'enchérisseur à agir pour le compte du client. Merci de bien vouloir noter que Christie's n'accepte pas les paiements pas tiers. Christie's ne peut accepter que le paiement émis par le client lui-même et non par la personne portant enchères pour le compte de ce client.

ENCHERES
Le commissaire priseur accepte les enchères des enchérisseurs présents dans la salle, les enchères téléphoniques et les enchères exécutées en accord avec les ordres d'achat transmis à Christie's avant la vente. Le commissaire-priseur peut également enchérir pour le compte du vendeur jusqu'au prix de réserve. Le commissaire-priseur n'a pas à notifier les enchères portées pour le compte du vendeur. En aucun cas, le commissaire-priseur ne peut enchérir pour le compte du vendeur au prix du réserve ou au-delà du prix de réserve. Les paliers d'enchères sont décrits dans le formulaire d'ordre d'achat attaché au dos de ce catalogue.

PARTICIPER À LA VENTE EN DÉPOSANT UN ORDRE D'ACHAT
Pour la commodité des enchérisseurs ne pouvant assister à la vente en personne, Christie's se chargera d'exécuter les ordres d'achat selon leurs instructions. Christie's s'engage à obtenir le lot au meilleur prix possible en leur faveur. Les ordres d'achats doivent être remis par écrit avant la vente. Ils peuvent être envoyés par courrier ou télécopie, en utilisant le formulaire réservé à cet effet en fin de catalogue. Il est également possible d'envoyer un ordre d'achat à travers LotFinder®, sur www.christies.com. Les ordres d'achat doivent être donnés dans la devise du lieu de la vente. Dans le cas où deux offres écrites seraient soumises au même prix, la priorité sera donnée à celle reçue en premier.

PARTICIPER À LA VENTE PAR TÉLÉPHONE
Nous sommes à votre disposition pour organiser des enchères téléphoniques pour les œuvres d'art ou objets de collection dont la valeur est supérieure à €750.
Les acquéreurs potentiels devront informer Christie's de leur désir d'enchérir par téléphone au moins 24 heures à l'avance, en particulier s'ils souhaitent enchérir en une langue autre que le français. Ils seront alors contactés par un collaborateur de Christie's pendant la vente, quelques minutes avant que ne soit offert le lot les intéressant.

INTERNET : CHRISTIE'S LIVE™
Les acquéreurs potentiels pourront utiliser Christie's LIVE™ pour la vente d'Art Impressionniste pour s'enregistrer seulement. Christie's LIVE™ est très facile d'utilisation. Depuis un ordinateur personnel, il suffit de créer un compte en ligne sur christies.com, et de télécharger le logiciel d'application. Il est ensuite possible de s'enregistrer pour participer à la vente en personne, par téléphone ou en déposant un ordre d'achat, et ce jusqu'à 9 heures le jour de la vente.

CLOTURE DES ENCHERES
Le coup de marteau et le prononcé du mot "adjugé" par le commissaire priseur habilité indiquent la fin des enchères et la formation d'un contrat de vente entre le vendeur et l'acheteur. Le résultat de la vente sera communiqué par écrit aux personnes ayant déposé des ordres d'achat.

MODALITÉS DE PAIEMENT ET DÉLIVRANCE DES LOTS
Sous réserve d'accord particulier entre l'acquéreur et Christie's avant la vente, le paiement du lot sera effectué directement par l'acquéreur, Christie's ne pouvant accepter le paiement par un tiers. La vente se fera expressément au comptant. L'acheteur devra régler le prix d'achat global, comprenant le prix d'adjudication, les frais et taxes. Cette règle sera applicable même si l'acheteur souhaite exporter le lot.

LE PAIEMENT PEUT ETRE EFFECTUÉ:
- par chèque en Euros;
- en espèces en Euros dans les limites suivantes :
- 750€ pour les commerçants
- 3.000€ pour les particuliers français
- 7.500€ pour les particuliers n'ayant pas leur domicile fiscal en France, sur présentation d'une pièce d'identité et d'un justificatif de domicile;
- par cartes de crédit:
- Visa/Mastercard (Frais de 1.5% sur le montant de la facture)
- American Express (Frais de 1% à 1.25% sur la facture)
- par virement en Euros sur le compte:

3805 3990 101 - Christie's SNC
Barclays Bank Plc. - Agence ICT
183, avenue Daumesnil - 75575 Paris Cedex 12, France
Code banque: 30588 - Code guichet: 60001 - Code SWIFT: BARCFRPP - IBAN: FR76 30588 60001 38053990101 31
Les lots ne seront delivrés qu'après encaissement effectif des paiements.

TVA
En règle générale, Christie's mettra les lots à la vente sous le régime de la marge. Ce régime évite que la TVA soit facturée sur le prix d'adjudication des lots mais se traduit par la facturation d'une TVA de 19,6% sur les frais à la charge de l'acheteur. Cette TVA n'est pas récupérable. Elle est elle-même incluse dans les frais à la charge de l'acheteur.
Sur demande formulée immédiatement après la vente par des entreprises assujetties à la TVA, Christie's pourra facturer la TVA sur le prix total (prix d'adjudication et frais à la charge de l'acheteur). Ceci permettra à l'acheteur assujetti de récupérer la TVA ainsi facturée, mais ces lots ne pourront pas être revendus sous le régime de la marge.

- Remboursement de la TVA en cas d'exportation en dehors de l'Union Européenne

Toute TVA facturée sera remboursée aux personnes non-résidentes de l'Union Européenne à condition qu'elles en fassent la demande écrite au service comptable dans un délai de trois mois après la vente, et sur présentation de l'exemplaire 3 du document douanier d'exportation (DAU) sur lequel Christie's devra figurer comme expéditeur et l'acheteur comme destinataire. L'exportation doit intervenir dans les délais légaux et un maximum de 3 mois à compter de la date de la vente. Christie's déduira de chaque remboursement €50 de frais de gestion.

- Remboursement de la TVA aux professionnels de l'Union Européenne

Toute TVA facturée sera remboursée aux acheteurs professionnels d'un autre état membre de l'Union Européenne, à condition qu'ils en fassent la demande par écrit au service transport dans un délai d'un mois à compter de la date de la vente et qu'ils fournissent leurs numéros d'identification à la TVA et la preuve de l'expédition des lots vers cet autre état dans le respect des règles douanières et dans un délai d'un mois à compter de la vente. Christie's déduira €50 de frais de gestion sur chaque remboursement.
Pour toute information complémentaire relative aux mesures prises par Christie's, il conviendra de contacter Benoît Pasquier au +33 (0)1 40 76 85 78. Il est recommandé aux acquéreurs de consulter un conseiller spécialisé en la matière afin de lever toute ambiguïté relative à leur statut concernant la TVA.

FORMALITÉS DE TRANSPORT ET D'EXPORTATION
Une fois le paiement des lots intégralement effectué, le département Transport de Christie's sera heureux d'organiser leur emballage et expédition, à la charge et sur demande précise et écrite des acquéreurs. Les acheteurs souhaitant emporter eux-mêmes leurs acquisitions à l'étranger doivent consulter auparavant le département Transport de Christie's, au +33 (0)1 40 76 86 17.

CERTIFICATS D'EXPORTATION
Des certificats d'exportation pourront être nécessaires pour certains achats, et, dans certains cas, une autorisation douanière pourra également être requise. L'Etat français a faculté de refuser d'accorder un certificat d'exportation au cas où le lot est réputé être un trésor national. Christie's n'assume aucune responsabilité du fait des décisions administratives de refus de certificat d'exportation pouvant être prises. Sont présentées ci-dessous, de manière non exhaustive, les catégories d'œuvres ou objets d'art accompagnées de leurs seuils de valeur respectifs au-dessus desquels un Certificat pour un bien culturel (dit "passeport") peut être requis pour que le lot puisse sortir du territoire français. Le seuil indiqué entre parenthèses est celui requis pour une demande de sortie du territoire européen, dans le cas où ce dernier diffère du premier seuil.
- Peintures et tableaux en tous matériaux sur tous supports ayant plus de 50 ans d'âge 150.000€
- Meubles et objets d'ameublement, tapis, tapisseries, horlogerie, ayant plus de 50 ans d'âge 50.000€
- Aquarelles, gouaches et pastels ayant plus de 50 ans d'âge 30.000€
- Sculptures originales ou productions de l'art statuaire originales, et copies produites par le même procédé que l'original ayant plus de 50 ans d'âge 50.000€
- Livres de plus de cent ans d'âge 50.000€
- Véhicules de plus de 75 ans d'âge 50.000€
- Dessins ayant plus de 50 ans d'âge 15.000€
- Estampes, gravures, sérigraphies et lithographies originales et affiches originales ayant plus de 50 ans d'âge 15.000€
- Photographies, films et négatifs ayant plus de 50 ans d'âge 15.000€
- Cartes géographiques imprimées ayant plus de 100 ans d'âge 15.000€
- Incunables et manuscrits, y compris cartes et partitions (UE : quelle que soit la valeur) 1.500€
- Objets archéologiques de plus de 100 ans d'âge provenant directement de fouilles (1)
- Objets archéologiques de plus de 100 ans d'âge ne provenant pas directement de fouilles 1.500€
- Eléments faisant partie intégrante de monuments artistiques, historiques ou religieux (ayant plus de 100 ans d'âge) (1)
- Archives de plus de 50 ans d'âge 300€

(UE : quelle que soit la valeur)
(1) Pour ces catégories, la demande de certificat ne dépend pas de la valeur de l'objet, mais de sa nature. Une documentation complète peut être obtenue auprès du département Transport de Christie's.

PRÉEMPTION
Dans certains cas, l'état français peut exercer un droit de préemption sur les oeuvres d'art ou les documents privés mis en vente publique. L'Etat se substitue alors au dernier enchérisseur. En pareil cas, le représentant de l'Etat fera la déclaration de préemption à Christie's après le prononcé de l'adjudication de l'œuvre mise en vente et il en sera fait mention au procès-verbal de vente. La décision de préemption devra ensuite être confirmée dans un délai de quinze jours. Christie's n'assume aucune responsabilité du fait des décisions administratives de préemption pouvant être prises.

BUYING AT CHRISTIE'S

CONDITIONS OF SALE
Christie's Conditions of Sale are printed at the back of this catalogue. Bidders are strongly recommended to read these as they set out the terms on which property is bought at auction. A full translation in English of our Conditions of Sale is available upon request at the saleroom. If there is a difference between the English version and the French version, the French version will take precedence.

ESTIMATES
Estimates are based upon prices recently paid at auction for comparable property, and take into account condition, rarity, quality and provenance. Estimates are subject to revision. Buyers should not rely upon estimates as a repre-sentation or prediction of actual selling prices. Estimates do not include the buyer's premium or VAT. Where "Estimate on Request" appears, please contact the Specialist Department for further information.

RESERVE
The reserve is the confidential minimum price the consignor will accept. It will not exceed the low pre-sale estimate.

BUYER'S PREMIUM
I understand that if my bid is successful, the purchase price will be the sum of my final bid plus a buyer's premium of 25% (i.e., inclusive of VAT 29.9%) of the final bid price of each lot up to and including Euros 20.000, a buyer's premium of 20% (i.e., inclusive of VAT 23.92%) of the excess of the hammer price above 20.000 and up to and including Euros 800.000 and a buyer's premium of 12% (i.e., indusive of VAT 14.352%) of the excess of the hammer price above Euros 800.000.
Exception:
-lots marked with the λ symbol will be subject to an additional charge calculated as follows: 4% up to 50.000 euros, 3% between 50.001 et 200.000 euros, 1% between 200.001 et 350.000 euros, and 0.25% for any sum above 500.000 euros; this additional charge will capped at 12.500 euros per lot.

SALE PREVIEW
Pre-auctions viewings are open to the public free of charge. Christie's specialists are available to give advice and condition reports at viewings or by appointment.

BIDDER REGISTRATION
Prospective buyers who have not previously bid or consigned with Christie's should bring:
·Individuals: government-issued photo identification (such as a photo driving licence, national identity card or passport) and, if not shown on the ID document, proof of current address, for example a utility bill or bank statement.
·Corporate clients: a certificate of incorporation.
·For other business structures such as trusts, offshore companies or partnerships, please contact Christie's Credit Department at +33 (0) 1 40 76 83 77 or at +44 (0)20 7839 2825 for advice on the information you should supply.

·A financial reference in the form of, for example, a reference from your bank in line with your expected purchase level. Christie's can supply a form of wording for the bank reference if necessary.

·Persons registering to bid on behalf of someone who has not previously bid or consigned with Christie's should bring identification documents not only for themselves but also for the party on whose behalf they are bidding, together with a signed letter of authorization from that party.
To allow sufficient time to process the information, new clients are encouraged to register at least 48 hours in advance of a sale. Prospective buyers should register for a numbered bidding paddle at least 30 minutes before the auction. Clients who have not made a purchase from any Christie's office within the last two years and those wishing to spend more than on previous occasions, will be asked to supply a new bank reference. For assistance with references, please contact Christie's Credit Department at +33 (0) 1 40 76 83 77 (Paris) or at +44 (0)20 7839 2825 (London).

REGISTERING TO BID ON SOMEONE ELSE'S BEHALF
Persons bidding on behalf of an existing client should bring a signed letter from the client authorising the bidder to act on the client's behalf. Please note that Christie's does not accept payments from third parties. Christie's can only accept payment from the client, and not from the person bidding on their behalf.

BIDDING
The auctioneer accepts bids from those present in the saleroom, from telephone bidders, or by absentee written bids left with Christie's in advance of the auction. The auctioneer may also execute bids on behalf of the seller up to the amount of the reserve. The auctioneer will not specifically identify bids placed on behalf of the seller. Under no circumstance will the auctioneer place any bid on behalf of the seller at or above the reserve. Bid steps are shown on the Absentee Bid Form at the back of this catalogue.

ABSENTEE BIDS
Absentee Bids are written instructions from prospective buyers directing Christie's to bid on their behalf up to a maximum amount specified for each lot, in the salesite currency. Christie's staff will attempt to execute an absentee bid at the lowest possible price taking into account the reserve price. The auctioneer may execute absentee bids directly from the rostrum, clearly identifying these as 'absentee bids', 'book bids', 'order bids' or 'commission bids'. Absentee Bids Forms are available in this catalogue, at any Christie's location, or online at christies.com.

TELEPHONE BIDS
We will be delighted to organise telephone bidding for lots above €750. Arrangements must be confirmed with the Bid Department at least 24 hours prior to the auction at +33 (0)1 40 76 85 61. Arrangements to bid in languages other than French must be made well in advance of the sale date. Telephone bids may be recorded. By bidding on the telephone, prospective purchasers consent to the recording of their conversation.

BIDDING LIVE ON THE INTERNET: CHRISTIE'S LIVE™
Prospective buyers will be able to use Christie's LIVE™ for registration purposes only in respect of the Impressionist Art sale. Christie's LIVE™ is very easy to use. From a personal computer, one just needs to create a christies.com account and to download the required software. This will enable prospective buyers to register for the sale from their personal computer up until 9 a.m. French time on the day of the sale, and participate in the sale in person or via absentee bids or telephone bids.

SUCCESSFUL BIDS
The fall of the auctioneer's hammer indicates the final bid, at which time, the buyer assumes full responsibility for the lot. The results of absentee bids will be mailed after the auction. Successful bidders will pay the price of the final bid plus premium plus any applicable VAT.

PAYMENT
Please note that Christie's will not accept payments for purchased Lots from any party other than the buyer, unless otherwise agreed between the buyer and Christie's prior to the sale. Buyers are expected to pay for purchases immediately after the auction. Payment can be made in cash, by cheque, direct bank transfer in Euros or bank wire transfer in Euros. To avoid delivery delays, prospective buyers are encouraged to supply bank references before the auction.
It is our policy not to accept single or multiple payments in cash or cash equivalents of more than:
- 750 Euros for trade clients
- 3,000 Euros for French private clients
- 7,500 Euros for foreign tax nationals (non trade).
Cheques and drafts should be made payable to Christie's SNC.
Credit cards:
- Visa/Mastercard (Fee of 1.5% based on the amount of the invoice)
- American Express (Fee from 1% to 1.5% based on the amount of the invoice)
Bank transfers should be made to:
Account number: 3805 3990 101 Christie's SNC
Barclays Bank Plc. - Agence ICT
183, avenue Daumesnil - 75575 Paris Cedex 12, France
Bank code: 30588 - Branch code: 60001 - SWIFT code: BARCFRPP -
IBAN: FR76 30588 60001 38053990101 31
Purchases will only be released when payment is received on our account in cleared funds.

VAT
In general, auctions are conducted under the Margin Scheme status. No VAT will be charged on the hammer price, but VAT payable at 19.6% will be added to the buyer's premium which is invoiced on a VAT inclusive basis. Where lots are sold using the Auctioneer's Margin Scheme to VAT-registered businesses, the VAT included within the premium is not recoverable as input tax.
On request immediately after the sale, Christie's will issue invoices showing VAT separately on both the hammer price and the Buyer's premium. This will enable VAT-registered businesses to recover the VAT charged as input tax, subject to the usual regulations. However, such lots will become ineligible to be resold under the Dealer's Margin Scheme.

VAT Refunds for Exporting to Non-European Union Countries
Non European buyers may have all VAT invoiced refunded to them if they request so in writing to the accounting department within a delay of 3 months of the date of sale, and if they provide Christie's with the third sample of the customs documentation «DAU» stamped by customs. Christie's must appear as shipper on the export document and the buyer as consignee. The exportation has to be done within the legal delays and a maximum of 3 months of the date of sale. Christie's will charge €50 for each refund processed.

VAT Refunds for Trade Buyers (EU)
VAT registered businesses from other European Union countries may have all VAT invoiced refunded to them if they request so in writing to the shipping department within a delay of 1 month of the date of sale and if they provide Christie's with their VAT registration number and proof that the property has been shipped to another EU country, in the respect of customs' rules and within one month of the date of sale. Christie's will charge €50 for each refund processed. Please refer any question to Benoît Pasquier at +33 (0) 1 40 76 85 78

SHIPPING
A shipping form is enclosed with each invoice. It is the buyer's responsibility to pick up purchases or make all shipping arrangements. After payment has been made in full, Christie's can arrange property packing and shipping at the buyer's request and expense. Buyers will obtain an estimate for any large items or property of high value that require professional packing. For more information please contact the Shipping Department at +33 (0)1 40 76 86 17.

EXPORT/IMPORT PERMITS
Buyers should always check whether an export licence is required before exporting. It is the buyer's sole responsibility to obtain any relevant export or import licence. The denial of any licence or any delay in obtaining licences shall neither justify the rescission of any sale nor any delay in making full payment for the lot. Christie's can advise buyers on the detailed provisions of the export licensing regulations and will submit any necessary export licence applications on request. However, Christie's cannot ensure that a licence will be obtained. Local laws may prohibit the import of some property and/or may prohibit the resale of some property in the country of importation. As an illustration only, we set out below a selection of the categories of works of art, together with the value thresholds above which a French 'Certificat pour un bien culturel' (also known as 'passport') may be required so that the lot can leave the French territory ; the threshold indicated in brackets is the one required for an export licence application outside the EU, when the latter differs from the national threshold.
- Pictures entirely made by hand on any support and of any material, of morethan 50 years of age Euros 150.000
- Furniture and objects, carpets, tapestries, clocks of more than 50 years of age Euros 50.000
- Watercolours, gouaches and pastels of more than 50 years of age Euros 30.000
- Original sculptures and copies of more than 50 years of age Euros 50.000
- Books of more than 100 years of age Euros 50.000
- Vehicles of more than 75 years of age Euros 50.000
- Drawings of more than 50 years of age Euros 15.000
- Prints, lithographs and posters of more than 50 years of age Euros 15.000
- Photographs, Films and negatives of more than 50 years of age Euros 15.000
- Printed maps of more than 100 years of age Euros 15.000
- Incunabula and manuscripts (EU whatever the value is) Euros 1.500
- Archaeology pieces of more than 100 years of age originating directly from excavations (1)
- Archaeology pieces of more than 100 years of age not originating directly from excavations Euros 1.500 (1)
- Parts of Historical, Religious or Architectural monuments of more than 100 years of age (1)
- Archives of more than 50 years of age (EU whatever the value is) Euros 300

(1) Application for a licence for these categories is subject to the nature of the item, not its value.
The French State is entitled to refuse to deliver an export licence if the lot is considered to be a National Treasure. Christie's will not be held responsible for any administrative decisions by the French State regarding the refusal to grant an export licence. For more information, please contact Christie's Shipping Department at +33 (0)1 40 76 86 17.

Pre-emption
In certain cases, the French State is entitled to use its right of pre-emption on works of art or private documents. This means that the state substitutes itself for the last bidder and becomes the buyer. In such a case, a representative of the French State announces the exercise of the pre-emption right during the auction and immediately after the lot has been sold, and this declaration will be recorded in the official sale record. The French State will have then fifteen (15) days to confirm the pre-emption decision. Christie's will not be held responsible for any administrative decisions of the French State regarding the use of its right of pre-emption.

CONDITIONS GÉNÉRALES

Les conditions exposées ci-dessous ainsi que les Lexiques et Avis présentés au catalogue constituent les termes auxquels Christie's France SNC (« Christie's » ou « nous ») s'engage en qualité de mandataire agissant pour le compte des vendeurs avec les acheteurs. Ils peuvent être modifiés par des notices affichées ou par des indications orales données lors de la vacation et portées au procès-verbal de vente. En portant une enchère, toute personne accepte d'être liée par les présentes conditions.

(A) DÉFINITION DES TERMES UTILISÉS DANS LES CONDITIONS GÉNÉRALES

Dans les conditions générales exposées ci-dessous, certains termes sont utilisés régulièrement et nécessitent une explication:

- « L'acheteur » ou « adjudicataire » signifie la personne qui aura porté l'enchère la plus élevée, acceptée par la personne dirigeant la vente et tenant le marteau ;
- « le lot » signifie tout article qui aura été consigné entre nos mains afin qu'il soit vendu aux enchères et en particulier l'objet ou les objets décrits sous tout numéro de lot dans les catalogues ;
- « le prix d'adjudication » signifie le montant de l'enchère la plus élevée pour un lot, acceptée par la personne dirigeant la vente et tenant le marteau;
- « le prix de réserve » correspond au prix minimum confidentiel au dessous duquel le lot ne sera pas vendu;
- « le commissaire-priseur habilité » désigne la personne dirigeant la vente et tenant le marteau.

(B) L'ACHETEUR

1. CHRISTIE'S SNC EN TANT QUE MANDATAIRE

Sauf disposition contraire, Christie's SNC agit comme mandataire du vendeur. Le contrat de vente du bien offert intervient entre le vendeur et l'acheteur en l'état du bien tel qu'il est présenté à la vente et que l'acheteur déclare connaître.

2. AVANT LA VENTE

a) Etat des lots

Il est vivement conseillé aux acheteurs potentiels d'examiner le ou les biens pouvant les intéresser avant la vente aux enchères. Des rapports sur l'état des lots sont habituellement disponibles sur demande.

b) Catalogue et autres descriptions

Le Lexique et/ou les Avis et/ou les Informations importantes pour les acheteurs, présentent notre méthode de rédaction du catalogue. Toutes les mentions comprises dans les descriptions du catalogue ou dans les rapports concernant l'état d'un lot, toute déclaration orale ou écrite faite par ailleurs, constituent l'expression d'une opinion et non l'affirmation d'un fait. Les références faites dans la description du catalogue ou dans le rapport concernant l'état du lot, relatives à un accident ou à une restauration, sont faites pour faciliter l'inspection et restent soumises à l'appréciation devant résulter d'un examen personnel de l'acheteur ou de son représentant compétent. L'absence d'une telle référence dans le catalogue n'implique aucunement qu'un objet soit exempt de tout défaut ou de toute restauration, de plus une référence à un défaut particulier n'implique pas l'absence de tous autres défauts. Les estimations de prix de vente ne doivent pas être considérées comme impliquant la certitude que l'objet se vendra pour le prix ainsi estimé ou que la valeur ainsi donnée est une valeur garantie.

3. AU MOMENT DE LA VENTE

a) Enregistrement avant l'enchère

Tout acheteur potentiel doit compléter et signer un formulaire d'enregistrement et présenter toutes pièces d'identité requises avant de porter une enchère. Christie's SNC se réserve le droit de réclamer, par ailleurs, la présentation de références bancaires ou financières. Christie's SNC pourra également refuser toute enchère ou tout accès à la salle des ventes pour motif légitime.

b) Enchères faites en nom propre

En portant une enchère, les enchérisseurs assument la responsabilité personnelle de régler le prix d'adjudication, augmenté des frais à la charge de l'acheteur et de tous impôts ou taxes exigibles. Sauf convention écrite avec Christie's SNC, préalable à la vente, mentionnant que l'enchérisseur agit comme mandataire d'un tiers identifié et agréé par Christie's SNC, l'enchérisseur est réputé agir en son nom propre.

c) Enchères simultanées

En cas de contestation au moment des adjudications, c'est à dire s'il est établi que deux ou plusieurs enchérisseurs ont simultanément porté une enchère équivalente, soit à haute voix, soit par signe, et réclament en même temps cet objet après le prononcé du mot « adjugé », ledit objet sera immédiatement remis en adjudication au prix proposé par les enchérisseurs et tout le public présent sera admis à enchérir de nouveau.

d) Ordres d'achat

Pour la commodité des clients n'assistant pas à la vente en personne ou par l'intermédiaire d'un mandataire ou encore transmettant des enchères par téléphone, Christie's SNC s'efforcera d'exécuter les ordres d'enchérir qui lui seront remis par écrit avant la vente. Ces ordres d'achat doivent être donnés dans la devise du lieu de la vente. Ces enchérisseurs sont invités à remplir le formulaire annexé. Si Christie's reçoit plusieurs ordres écrits pour des montants identiques sur un lot particulier et si, lors des enchères, ces ordres représentent les enchères les plus élevées pour le lot, celui-ci sera adjugé à l'enchérisseur dont l'ordre aura été reçu le premier. L'exécution des ordres écrits est un service gracieux que Christie's s'efforcera de rendre sous réserve d'autres obligations à satisfaire au moment de la vente. Le défaut d'exécution d'un ordre d'achat ou toute erreur ou omission à l'occasion de l'exécution de tels ordres n'engagera pas la responsabilité de Christie's.

e) Enchères par téléphone

Si un acheteur potentiel se manifeste avant la vente, Christie's pourra le contacter durant la vente afin qu'il puisse enchérir par téléphone mais cela sans engagement de responsabilité, notamment au titre d'erreurs ou d'omissions relatives à la réception d'enchères par téléphone.

f) Conversion de devises

Un système de conversion de devises sera mis en place lors de certaines ventes aux enchères. Des erreurs peuvent survenir lors des opérations de conversion des devises utilisées et les enchérisseurs qui utiliseront le système de conversion de devises plutôt que de se référer aux enchères portées dans la salle des ventes le feront sous leur seule et entière responsabilité.

g) Images vidéo ou digitales

Lors de certaines ventes, un écran vidéo est installé. Des erreurs de manipulation peuvent survenir et Christie's ne peut assumer de responsabilité concernant ces erreurs ou encore la qualité de l'image.

h) Prix de réserve

Sauf indication contraire, tous les lots sont offerts à la vente avec un prix de réserve correspondant au prix minimum confidentiel au-dessous duquel le lot ne sera pas vendu. Le prix de réserve ne dépassera pas l'estimation basse figurant dans le catalogue. Le commissaire-priseur habilité pourra débuter les enchères sur tout lot, en dessous du prix de réserve, en portant une enchère pour le compte du vendeur. Le commissaire-priseur habilité pourra continuer à enchérir pour le compte du vendeur jusqu'au dernier palier d'enchère avant la réserve, soit en portant des enchères successives, soit en portant des enchères en réponse à d'autres enchérisseurs. Le vendeur ne portera aucune enchère pour son propre compte et ne désignera aucune personne pour porter une telle enchère, sans préjudice de la faculté pour Christie's SNC d'enchérir pour le compte du vendeur comme indiqué ci-dessus.

i) Conduite de la vente

Le commissaire-priseur habilité a la faculté discrétionnaire de refuser toute enchère, d'organiser les enchères de la façon qu'il juge convenable, de retirer tout lot de la vente, de réunir ou de séparer un ou plusieurs lots et, en cas d'erreur ou de contestation pendant ou après la vente, de désigner l'adjudicataire, de poursuivre les enchères, d'annuler la vente ou de remettre en vente tout lot en cas de contestation.

j) Adjudicataire, risques, transfert de propriété

Sous réserve de la décision du commissaire-priseur habilité, et sous réserve que l'enchère finale soit égale ou supérieure au prix de réserve, le dernier enchérisseur deviendra l'acheteur et la chute du marteau matérialisera l'acceptation de la dernière enchère et la formation d'un contrat de vente entre le vendeur et l'acheteur. Les lots adjugés seront sous l'entière responsabilité de l'adjudicataire 7 jours après la vente, le jour de la vacation étant pris en compte dans le calcul. Le transfert de risque interviendra de manière anticipée si la livraison est réalisée avant l'expiration du délai susvisé. Aucun lot ne sera remis à l'acquéreur avant acquittement de l'intégralité des sommes dues. En cas de paiement par chèque, le transfert de propriété n'aura lieu qu'après encaissement du chèque.

k) Préemption

Dans certains cas, l'Etat français peut exercer un droit de préemption sur les œuvres d'art mises en vente publique conformément aux dispositions des articles L.123-1 et L.123-2 du Code du Patrimoine. L'Etat se substitue alors au dernier enchérisseur. En pareil cas, le représentant de l'Etat formule sa déclaration juste après la chute du marteau auprès de la société habilitée à organiser la vente publique ou la vente de gré à gré. La décision de préemption doit ensuite être confirmée dans un délai de quinze jours. Christie's SNC n'assumera aucune responsabilité du fait des décisions administratives de préemption.

4. APRES LA VENTE

a) Frais et taxes dus par l'adjudicataire

Outre le prix d'adjudication ("prix marteau"), l'acheteur devra acquitter des frais de 25% H.T. (soit 29.9% T.T.C.) sur les premiers 20.000 Euros, 20% H.T. (soit 23.92% T.T.C.) au-delà de 20.000 Euros et jusqu'à 800.000 Euros et 12% H.T. (soit 14.352% T.T.C.) sur toute somme au-delà de 800.000 Euros. Des frais additionnels ou taxes spéciales peuvent être dûs sur certains lots en sus des frais et taxes habituels. Cela est indiqué par un symbole figurant devant le numéro de lot dans le catalogue de vente, ou bien par une annonce faite pendant la vente par le commissaire priseur habilité.

b) Droit de Suite

Pour tout lot assujetti au droit de suite, et désigné par le symbole λ au sein du présent catalogue, Christie's percevra de la part de l'acheteur, pour le compte et au nom du vendeur, une somme équivalente au montant du droit de suite exigible, au taux applicable à la date de la vente. Christie's reversera cette somme à l'organisme chargé de percevoir ce droit, ou, le cas échéant, à l'artiste lui-même.

c) Paiement

Lors de l'enregistrement, l'acheteur devra communiquer à Christie's SNC son nom, son adresse permanente et, à la demande de Christie's SNC, les coordonnées de la banque par l'intermédiaire de laquelle le règlement sera effectué. La vente se fera expressément au comptant. L'acheteur devra régler immédiatement le prix d'achat global, ce dernier comprenant le prix de l'adjudication, les frais et taxes. Cette règle sera applicable même si l'acheteur souhaite exporter le lot et cela même si une licence d'exportation est requise.

d) Assurance

L'acquéreur sera lui-même chargé de faire assurer ses acquisitions dans les conditions prévues à l'article 3j. Christie's SNC décline toute responsabilité quant aux dommages que l'objet pourrait encourir en cas de défaillance de l'acquéreur à ce titre.

e) Retrait des achats

Christie's SNC retiendra les lots vendus jusqu'à ce que tout montant dû à Christie's SNC, ou à Christie's International plc, ou à l'une de ses filiales, bureaux affiliés ou sociétés mères dans le monde, ait été reçu dans son intégralité et dûment encaissé par Christie's, ou jusqu'à ce que l'acheteur ait pu satisfaire à toutes autres obligations que Christie's pourra, à sa discrétion, exiger, et notamment afin d'écarter tout doute, réaliser toute vérification jugée appropriée dans le cadre de la lutte contre le blanchiment de capitaux et du financement du terrorisme. Dans l'hypothèse où les vérifications susmentionnées ne seraient pas satisfaisantes, Christie's se réserve le droit d'annuler la vente, et de prendre toutes actions autorisées par la loi applicable. Sous réserve des conditions détaillées dans cet article, l'acheteur devra retirer ses lots dans les sept (7) jours suivants la vente, sauf accord spécifique contraire entre Christie's et l'acheteur.

f) Emballages, manipulations et transport

Il est conseillé aux adjudicataires de procéder à un enlèvement rapide de leurs lots afin d'éviter les frais de manutention et de gardiennage qui sont à leur charge. Le magasinage n'engage la responsabilité de Christie's à aucun titre que ce soit. Sur simple demande, Christie's pourra recommander des manutentionnaires, emballeurs ou transporteurs. Christie's, n'étant pas leur commettant, ne sera en aucun cas responsable de leurs actes ou omissions.

g) Recours pour défaut de paiement

Conformément aux dispositions de l'article L.321-14 du Code de Commerce, à défaut de paiement par l'adjudicataire, après mise en demeure restée infructueuse, le bien sera remis en vente à la demande du vendeur sur folle enchère de l'adjudicataire défaillant ; si le vendeur ne formule pas sa demande dans un délai d'un mois à compter de l'adjudication, il nous donne tout mandat pour agir en son nom et pour son compte à l'effet, à notre choix, soit de poursuivre l'acheteur en annulation de la vente, soit de le poursuivre en exécution et paiement de ladite vente, en lui demandant en sus et dans les deux hypothèses tous dommages et intérêts, frais et autres sommes qui nous paraîtraient souhaitables.
En outre, Christie's SNC se réserve, à sa discrétion, de :
(i) percevoir des intérêts sur la totalité des sommes dûes et à compter d'une mise en demeure de régler les dites sommes au plus faible des deux taux suivants :
- Taux de base bancaire de la Barclay's majoré de six points
- Taux d'intérêt légal majoré de quatre points
(ii) entamer toute procédure judiciaire à l'encontre de l'acheteur défaillant pour le recouvrement des sommes dues en principal, intérêts, frais légaux et tous autres frais ou dommages et intérêts ;
(iii) remettre au vendeur toute somme payée à la suite des enchères par l'adjudicataire défaillant ;
(iv) procéder à la compensation des sommes que Christie's SNC et/ou toute société mère et/ou filiale et/ou apparentée exerçant sous une enseigne comprenant le nom « Christie's » pourrait devoir à l'acheteur, au titre de toute autre convention, avec les sommes demeurées impayées par l'acheteur ;
(v) procéder à la compensation de toute somme pouvant être due à Christie's SNC et/ou toute société mère et/ou filiale et/ou apparentée exerçant sous une enseigne comprenant le nom «Christie's» au titre de toute transaction, avec le montant payé par l'acheteur que ce dernier l'y invite ou non ;
(vi) rejeter, lors de toute future vente aux enchères, toute offre faite par l'acheteur ou pour son compte ou obtenir un dépôt préalable de l'acheteur avant d'accepter ses enchères ;
(vii) exercer tous les droits et entamer tous les recours appartenant aux créanciers gagistes sur tous les biens en sa possession appartenant à l'acheteur ;
(viii) entamer toute procédure qu'elle jugera nécessaire ou adéquate ;
(ix) dans l'hypothèse où seront revendus les biens préalablement adjugés dans les conditions du premier paragraphe ci-dessus (folle enchère), faire supporter au fol enchérisseur toute moins-value éventuelle par rapport au prix atteint lors de la première adjudication, de même que tous les coûts, dépenses, frais légaux et taxes, commissions de toutes sortes liés aux deux ventes ou devenus exigibles par suite du défaut de paiement y compris ceux énumérés à l'article 4a.
Si Christie's effectue un règlement partiel au vendeur, en application du paragraphe (iii) ci-dessus, l'acquéreur reconnaît que Christie's sera subrogée dans les droits du vendeur pour poursuivre l'acheteur au titre de la somme ainsi payée.

h) Défaut de retrait des achats

Si les achats n'ont pas été retirés dans les sept jours calendaires suivant la vente, que le paiement ait été effectué ou non, Christie's aura la faculté de faire transférer, aux frais de l'acheteur, les biens vendus dans des entrepôts, éventuellement tenus par une tierce personne. Il est rappelé que les biens achetés ne sont délivrés qu'après paiement intégral des frais de transport, manipulation, entrepôt, ainsi que tous autres frais et plus généralement parfait paiement des sommes pouvant rester dues à Christie's.

i) Licence d'exportation

Sauf convention écrite avec Christie's, la demande d'un certificat d'exportation ou de tous autres documents administratifs n'affecte pas l'obligation de paiement immédiat de l'acheteur ni le droit de Christie's de percevoir des intérêts sur les paiements tardifs. Si l'acheteur demande à Christie's d'effectuer les formalités en vue de l'obtention d'un certificat d'exportation pour son compte, Christie's pourra lui facturer ses débours et ses frais liés à ce service. Christie's n'aura pas l'obligation de rembourser tous intérêts ou autres frais encourus par l'acheteur en cas de refus dudit certificat ou de tous autres documents administratifs.

5. DROITS DE REPRODUCTION

Les droits de reproduction sur toute image, illustration et écrit, reproduits par ou pour le compte de Christie's, concernant tout lot particulier, ainsi que le contenu du catalogue, demeureront à tout moment la propriété de Christie's et aucune reproduction ne sera effectuée par l'acheteur ou par toute autre personne sans son accord écrit préalable. Par ailleurs, la vente de l'objet n'emporte en aucun cas cession des droits d'auteur, de reproduction et de représentation dont il constitue le cas échéant le support matériel.

6. AUTONOMIE DES DISPOSITIONS

Si une partie quelconque de ce contrat est déclarée, par un tribunal quel qu'il soit, non valable, illégale ou inapplicable, il ne sera pas tenu compte de cette partie mais le reste du contrat restera pleinement valable dans toutes les limites autorisées par la loi.

7. LOI ET COMPÉTENCES JURIDICTIONNELLES

En tant que de besoin, les droits et obligations découlant des présentes conditions générales de vente seront régis par la loi française et seront soumis en ce qui concerne tant leur interprétation que leur exécution, aux tribunaux compétents de Paris.

8. PRÉVALENCE DE LA VERSION FRANÇAISE

La version française tant des Conditions Générales que du catalogue dans son intégralité prévaut sur sa version anglaise à l'exception des textes, accompagnant la description de lots, rédigés à l'origine en anglais.

CONDITIONS OF SALE

The conditions stated below, in addition to the Glossary and Notices presented in the catalogue, constitute the terms under which Christie's France SNC ("Christie's" or "we") shall commit itself in its capacity as agent acting on behalf of the sellers with the buyers. They may be amended by attached notices or by oral instructions given during the auction and put in the record of sale. By making a bid, all persons agree to be bound by these terms and conditions.

(A) DEFINITION OF TERMS USED IN THE GENERAL TERMS AND CONDITIONS

In the general terms and conditions outlined below certain terms are regularly used and require explanation:
- "The buyer" or "successful bidder" shall mean the person who has placed the highest bid, and is accepted by the person in charge of the sale and holding the hammer;
- "the lot" shall mean any item which has been consigned to us in order for it to be sold at auction and in particular the object or objects described under any lot number in the catalogues;
- "the purchase price" shall mean the highest auction amount for a lot, which is accepted by the person in charge of the sale and holding the hammer;
- "the reserve" shall refer to the minimum confidential price below which the lot will not be sold;
- "the auctioneer" shall refer to the person in charge of the sale and holding the hammer.

(B) THE BUYER

1. CHRISTIE'S SNC AS AGENT

Unless otherwise stipulated, Christie's SNC shall act as the seller's agent. The sales agreement for the items being sold shall exist between the buyer and seller for the items in the condition in which they are presented at the sale and which the buyer declares that they know.

2. BEFORE THE SALE

a) Condition of lots
Potential buyers are strongly recommended to examine the lot(s) which may interest them before the sale. Reports on the condition of lots are normally available on request.

b) Catalogues and other descriptions
The Glossary and/or Notices and/or Important Information for buyers, present our method of compiling the catalogue. All the notes included in the catalogue's descriptions or in the reports concerning the condition of a lot and any oral or written statement made elsewhere are expressions of opinion and not assertions of facts. References made in the catalogue's descriptions or in the report concerning the condition of the lot, relating to an accident or restoration, are made to facilitate inspection and remain subject to assessment resulting from a personal examination by the buyer or its competent representative. The absence of such a reference in the catalogue shall in no way imply that an object is free from any defect or restoration. In addition a reference to a particular defect does not imply the absence of any other defects. Estimates of sales prices must not be regarded as implying that the object will certainly be sold for the estimated price or that the value thus given is a guaranteed value.

3. AT THE TIME OF THE SALE

a) Registration before the auction
Any potential buyer must complete and sign a registration form and present any required identity documents before making a bid. Christie's SNC, reserves the right to require banking and financial references to be presented. Christie's SNC may also refuse any bid or access to the auction room for a legitimate reason.

b) Bidding as principal
When making a bid, a bidder is accepting personal liability to pay the purchase price, including the buyer's premium and all applicable taxes, plus all other applicable charges, unless it has been explicitly agreed in writing with Christie's SNC before the commencement of the sale that the bidder is acting as agent on behalf of an identified third party acceptable to Christie's SNC, and that Christie's SNC will only look to the principal for payment.

c) Simultaneous auctions
In the event of a dispute during the bidding process, that is to say if it is established that two or more bidders simultaneously placed the same bid, either orally or by a signal, and each claims the lot concerned when the auctioneer has declared the lot "sold", said lot will be re-auctioned immediately at the price offered by the bidders and all the audience present will be allowed to bid again.

d) Absentee bids
Christie's SNC will use reasonable efforts to carry out written bids delivered to us prior to the sale for the convenience of clients who are not present at the auction in person, by an agent or by telephone. Bids must be placed in the currency of the place of the sale. Please refer to the catalogue for the Absentee Bids Form. If we receive written bids on a particular lot for identical amounts, and at the auction these are the highest bids on the lot, it will be sold to the person whose written bid was received and accepted first. Execution of written bids is a free service undertaken subject to other commitments at the time of the sale. Christie's will not accept liability in any individual instance for failing to execute a written bid or for errors and omissions in connection with it.

e) Telephone bids
If a prospective buyer makes arrangements with us prior to the commencement of the sale, Christie's will use reasonable efforts to contact them to enable them to participate in the bidding by telephone but Christie's will not accept liability for failure to do so or for errors and omissions in connection with telephone bidding.

f) Currency conversion
At some auctions, a currency converter may be operated. Errors may occur in the operation of the currency converter. Where these arise, and when the bidders follow the currency converter rather than the actual bidding in the saleroom, the bidders will do so under their sole and full liability.

g) Video or digital images
At some auctions, there may be a video or digital screen. Errors may occur in its operation and in the quality of the image. Christie's cannot be held liable for such errors.

h) Reserve
Unless otherwise indicated, all lots are offered subject to a reserve, which is the confidential minimum price below which the lot will not be sold. The reserve will not exceed the low estimate printed in the catalogue. The auctioneer may open the bidding on any lot below the reserve by placing a bid on behalf of the seller. The auctioneer may continue to bid on behalf of the seller up to the amount of the reserve, either by placing consecutive bids or by placing bids in response to other bidders. The seller shall not place any bid on its own behalf and shall not appoint anyone to place such a bid, without prejudice to Christie's SNC's ability to bid on behalf of the seller as indicated above.

i) Conducting of the sale
The auctioneer has the right to exercise reasonable discretion in refusing any bid, advancing the bidding in such a manner as he may decide, withdrawing or dividing any lot, combining any two or more lots and, in the case of error or dispute, and whether during or after the sale, determining the successful bidder, continuing the bidding, cancelling the sale or reoffering and reselling the lot in dispute.

j) Successful bidder, risks, transfer of ownership
Subject to the auctioneer's reasonable discretion, and subject to the final bid being equal to or higher than the reserve price, the last bidder shall be the buyer and the striking of the hammer will mark the acceptance of the last bid and the conclusion of a contract for sale between the seller and the buyer. Full Risk and responsibility for the lot passes to the buyer at the expiration of seven calendar days from the date of the sale or on collection by the buyer if earlier. No lot will be handed over to the buyer before settlement of all of the sums due. In the event of payment by cheque, the transfer of ownership shall only take place after the cheque has been cashed.

k) Pre-emption
In certain cases, the French State may exercise a right of pre-emption on works of art offered at auction in accordance with the provisions of articles L.123-1 and L.123-2 of the Heritage Code. The State shall substitute for the last bidder. In such cases, the representative of the State shall make their statement to the company authorised to organise the public or private sale just after the fall of the hammer. The pre-emption decision must then be confirmed within fifteen days. Christie's SNC shall in no way be held responsible in the event of administrative pre-emption decisions.

4. AFTER THE SALE

a) Buyer's premium
In addition to the purchase price ("hammer price"), the buyer must pay costs of 25% excluding tax (i.e. 29.9% including tax) on the first 20,000 Euros, 20% excluding tax (i.e. 23.92% including tax) above 20,000 Euros and up to 800,000 Euros and 12% excluding tax (i.e. 14.352% including tax) on any amount above 800,000 Euros. Additional fees or special taxes may be payable on specific lots in addition to the usual fees and taxes. This is indicated by a symbol appearing before the lot number in the sales catalogue, or by an announcement made during the sale by the auctioneer.

b) Resale right (Droit de suite)
For lots subject to the artist's resale right, and marked with the λ symbol within the catalogue, Christie's will collect from the buyer, on behalf of and in the name of the seller, a sum equal to the resale right payable on the lot, at the then current applicable rate. Christie's will pay this sum on to the collecting agency, or if applicable, directly to the artist.

c) Payment
When registering, the buyer must inform Christie's SNC of its name, permanent address, and at the request of Christie's SNC, the details of the bank through which the payment will be made. The sale shall be carried out expressly for cash. The buyer must pay the full amount due (comprising the hammer price, buyer's premium and any applicable taxes) immediately after the sale. This applies even if the buyer wishes to export the lot and any export licence is, or may be, required.

d) Insurance
The buyer is responsible for insuring its purchases under the terms and conditions stipulated in Article 3J. Christie's SNC refuses any responsibility with respect to damage which the object could incur in the event of default of the buyer in this capacity.

e) Collection of purchases
Christie's SNC shall be entitled to retain lots sold until all amounts due to Christie's SNC, or to Christie's International plc, or to any of its affiliates, subsidiaries or parent companies worldwide, have been received in full, in good, cleared funds or until the buyer has performed any other outstanding obligations as Christie's, in its sole discretion, shall require, including, for the avoidance of doubt, completing any anti-money laundering or anti-terrorism financing checks Christie's may require to its satisfaction. In the event a buyer fails to complete any anti-money laundering or anti-terrorism financing checks to Christie's satisfaction, Christie's shall be entitled to cancel the sale and to take any other actions that are required or permitted under applicable law. Subject to this, the buyer shall collect purchased lots within seven calendar days from the date of the sale unless otherwise agreed between Christie's and the buyer.

f) Packaging, handling and transport
The successful bidders are advised to proceed to the prompt collection of their lots in order to avoid costs for handling or storage which are payable by them. The warehousing does not bind Christie's in any way. Upon mere request, Christie's may recommend warehouse handlers, packagers or carriers. Christie's is not their principal and will not be responsible to any person to whom Christie's have made a recommendation for the acts or omissions of the third party concerned.

g) Remedies for non-payment
In accordance with the provisions of Article L. 321-14 of the Commercial Code, if the successful bidder fails to make payment in full in good cleared funds, following the issuance of a default notice that remains without effect, the lot shall be re-auctioned at the request of the seller; if the seller does not make such a request within a period of one month of the auction, it gives us all authority to act for and on its behalf for the purposes, as we choose, of either taking action against the buyer for the cancellation of the sale, or taking action for the execution and payment of this sale, and in addition requesting in both cases, any damages, fees and other sums which we would consider desirable.
Furthermore, Christie's SNC reserves the right at its discretion to:
(i) charge interest on all of the sums due and as of the default notice, to settle these sums at the lesser of the following two rates:
- Barclay's base lending rate increased by six points
- legal rate of interest increased by four points
(ii) initiate any legal proceedings against the defaulting buyer in order to collect the sums due as principal, interest, legal costs and any other costs or damages;
(iii) give to the seller any sum paid following the bids by the defaulting buyer;
(iv) set off against any amounts which Christie's SNC and/or any parent company and/or any subsidiary and/or related party exercising their activity under a trade name including the name "Christie's", may owe to the buyer in any other transactions, the outstanding amount remaining unpaid by the buyer;
(v) where several amounts are owed by the buyer to Christie's SNC and/or any parent company and/or any subsidiary and/or related party exercising their activity under a trade name including the name "Christie's", in respect of different transactions, apply any amount paid to discharge any amount owed in respect any particular transaction, whether or not the buyer so directs;
(vi) reject at any future auction any bids made by or on behalf of the buyer or to obtain a deposit from the buyer before accepting any bids;
(vii) exercise all the rights and remedies of a person holding security over any property in our possession owned by the buyer, whether by way of pledge, security interest or in any other way.
(viii) initiate any proceedings that it deems necessary or appropriate;
(ix) in the event that items shall be resold which have previously been auctioned under the conditions of the above paragraph (false bid), ensure that the irresponsible bidder pays any possible capital loss in relation to the price reached during the first auction, in addition to all costs, expenses, legal costs and taxes, commissions of any type linked to the two sales or payable following payment in default including those listed in Article 4a.
If Christie's makes a partial settlement to the seller, in application of paragraph (iii) above, the buyer recognises that Christie's shall be subrogated to the rights of the seller in order to take action against the buyer for the sum thus paid.

h) Failure to collect purchases
Where purchases are not collected within seven calendar days from the date of the sale, whether or not payment has been made, Christie's shall have the authority to transfer the items sold, at the buyer's expenses, to a third party warehouse. It should be pointed out that the property shall only be released following full payment of the transport, handling and storage costs in addition to any other costs and more generally full payment of the sums which remain due to Christie's.

i) Export licence
Unless there is a written agreement with Christie's, the request for an export certificate or any other administrative documents does not modify the obligation to make immediate payment by the buyer or Christie's right to receive interest on late payments. If the buyer requests that Christie's carries out the formalities in order to obtain an export certificate on its behalf, Christie's may invoice it for its costs and expenses linked to this service. Christie's shall not be obliged to reimburse any interest or other costs incurred by the buyer in the event of refusal of the certificate or any other administrative documents.

5. COPYRIGHT
Copyright on any image, illustration or document, reproduced by or on behalf of Christie's concerning any particular lot, in addition to the contents of the catalogue, shall remain the property of Christie's at all times. No reproduction may be carried out by the buyer or by any other person without prior written agreement. Furthermore, the sale of the object does not in any case imply the assignment of author's rights, copyright, or performing rights where it constitutes if required the support medium.

6. SEVERABILITY
If any part of this contract is declared by any court as being invalid, illegal or unenforceable, this part shall not be taken into account; however, the rest of the contract shall remain valid within all legal limits.

7. LAW AND JURISDICTION
The rights and obligations of the parties with respect to these Conditions of Sale shall be governed by French law and their interpretation and execution shall be subject to the competent courts of Paris.

8. PRECEDENCE OF THE FRENCH VERSION
The French version of both the Conditions of Sale and the content of this catalogue, in its entirety, shall prevail over the English version, except for those texts originally written in English for the purposes of accompanying the description of some lots.

SALLES DE VENTE INTERNATIONALES ET BUREAUX DE REPRÉSENTATION EUROPÉENS

AFRIQUE DU SUD
LE CAP
+27 (21) 761 2676
Juliet Lomberg (Consultant)
DURBAN
+27 (31) 207 8247
Gillian Scott-Berning (Consultant)
JOHANNESBURG
+27 (11) 486 0967
Harriet Hedley (Consultant)

ALLEMAGNE
BERLIN
+49 (0) 30 885 69530
Viktoria von Specht
DÜSSELDORF
+49 (0) 211 491 5930
Andreas Rumbler
FRANCFORT
+49 (0)61 74 20 94 85
Anja Becker
HAMBOURG
+49 (0) 40 279 4073
Christiane Gräfin zu Rantzau
MUNICH
+49 (0) 89 2420 96 80
Marie-Christine Gräfin Huyn
STUTTGART
+49 (0) 711 226 9699
Eva Schweizer

ARGENTINE
BUENOS AIRES
+54 11 4393 4222
Cristina Carlisle

AUSTRALIE
MELBOURNE
+61 (0)3 9820 4311
Patricia Kontos
SUD DE YARRA, VICTORIA
+61 (0)3 9823 6266
Patricia Kontos
SYDNEY
+61 (0)2 9326 1422
Ronan Sulich

AUTRICHE
VIENNE
+43 (0)1 533 88 12 14
Angela Baillou

BELGIQUE
BRUXELLES
+32 (0) 2 512 8830
Roland de Lathuy

BRÉSIL
RIO DE JANEIRO
+55 21 2225 6553
Candida Sodre
SAO PAULO
+55 11 3081 0435
Christina Haegler

CANADA
COTE OUEST & EST
+1 800 960 2063
Suzanne Davis
ONTARIO & QUEBEC
+1 416 960 2063 ext. 29
Erica House

CHILI
SANTIAGO
+56 2 263 1642
Denise Ratinoff

CORÉE DU SUD
+82 (0)2 720 5266
Bae Hye-Kyung

DANEMARK
COPENHAGE
+45 (0)39 62 23 77
Rikke Juel (Consultant)

ÉCOSSE
EDIMBOURG & PERTH
+44 (0) 131 225 4756
Bernard Williams
Robert Lagneau
COTE OUEST
+44 (0) 131 225 4756
Grant MacDougall

ÉMIRATS ARABES UNIS
• Dubaï
+971 (0)4 425 5629
Michael Jeha

ESPAGNE
BARCELONE
+34 934 878259
Cuca Escoda
MADRID
+34 91 532 66 26/7
Juan Varez

ÉTATS-UNIS
BERMUDES - NEWPORT
+1 401 849 9222
Betsy D. Ray
BOSTON
+1 617 536 6000
Elizabeth M. Chapin
CHICAGO
+1 312 787 2765
Paula Kowalczyk
DALLAS
+1 214 599 0735
Capera Ryan
HOUSTON – NOUVELLE ORLÉANS
+1 713 802 0191
Jessica Phifer
Mark Prendergast
• LOS ANGELES
+1 310 385 2600
MIAMI
+1 305 445 1487
Vivian Pfeiffer
• NEW YORK
+1 212 636 2000
PALM BEACH
+1 561 833 6952
Meg Bowen
PHILADELPHIE
+1 610 520 1590
Alexis E. McCarthy
SAN FRANCISCO
+1 415 982 0982
Ellanor Roberts Notides
WASHINGTON, D.C.
+1 202 333 7459
Cathy Sledz

FINLANDE & ÉTATS BALTIQUES
HELSINKI
+358 (0) 9 608 212
Barbro Schauman, Consultant

FRANCE
BORDEAUX
+33 (0)5 56 81 65 47
Marie-Cecile Moueix (Consultant)
DEAUVILLE
+33 (0)6 87 73 96 54
Véronique du Manoir (Consultant)
LILLE
+33 (0)6 60 97 82 36
Laurence Lalart (Consultant)
MARSEILLE/AIX-EN-PROVENCE
+33 (0)4 91 72 29 40
Fabienne Albertini-Cohen (Consultant)
NANTES
+33 (0)6 09 44 90 78
Virginie Greggory, Consultant
• PARIS
+33 (0)1 40 76 85 85
TOULOUSE
+33 (0)6 87 40 99 91
Florence Grassignoux (Consultant)

GRECE
ATHENES
+30 (69) 7742 5212
Lisa Melas, Consultant
+30 (69) 4469 4040
Eleni Lambridis, Consultant

L'ILE DE MAN
+44 (0)1624 814 502
The Marchioness Conyngham

INDE
BOMBAY
+91 22 2280 7905
Ganieve Grewal
Navaz Sanjana

INDONÉSIE
JAKARTA
+62 (0)21 7278 6268
Amalia Wirjono

IRLANDE
+353 (0) 59 86 24996
Christine Ryall

ISRAEL
• TEL AVIV
+972 (0)3 695 0695

ITALIE
BOLOGNE
+39 051 265 154
Benedetta Vittori Venenti Possati (Consultant)
CATANE
+39 095 536 694
Laura Ventimiglia di Monteforte
FLORENCE
+39 055 219012
Alessandra Niccolini di Camugliano (Consultant)
GENES
+39 010 246 3747
Rachele Guicciardi, Consultant
ITALIE DU NORD
+39 348 31 31 021
Paola Gradi (Consultant)
ITALIE CENTRALE ET ITALIE DU SUD
+39 348 520 2974
Alessandra Allaria, Consultant
• MILAN
+39 02 303 2831
ROME
+39 06 686 3333
Patrizia Vecchi
TURIN
Sandro Perrone di San Martino (Consultant)
+39 02 303 28354
VENISE
Bianca Arrivabene Valenti Gonzaga (Consultant)
+39 041 277 0086

JAPON
TOKYO
+81 (0)3 3571 0668
Kanae Ishibashi

MALAISIE
KUALA LUMPUR
+603 2070 8837
Lim Meng Hong

MEXIQUE
MEXICO
+52 55 5281 5446
Gabriela Lobo

MONACO
+377 97 97 11 00
Nancy Dotta - Van Tendeloo (Consultant)

NORVEGE
OSLO
+47 22 06 56 96
Aase Bach (Consultant)

PAYS-BAS
• AMSTERDAM
+31 (0)20 57 55 255
ROTTERDAM
+31 (0) 10 212 0553
Hyldeke Vrolijk

PORTUGAL
LISBONNE
+351 91 931 7233
Mafalda Coutinho, Consultant

RÉPUBLIQUE POPULAIRE DE CHINE
PÉKIN
+86 (0)10 6500 6517
Jane Shan
• HONG KONG
+852 2521 5396
SHANGHAI
+86 (0)21 6279 8773
Joyce Zhang

RÉPUBLIQUE TCHEQUE
PRAGUE
+42 (0) 606 609 379
Nicole Stava, Consultant

ROYAUME-UNI
ILES ANGLO-NORMANDES
+44 (0)1534 485 988
Melissa Bonn
CHESHIRE
+44 (0)1270 627 024
Jane Blood
EAST-ANGLIA ET MIDLANDS DE L'EST
+44 (0)1284 724026
Charles Bingham-Newland
Simon Reynolds
• LONDRES, KING STREET
+44 (0)20 7839 9060
• LONDRES, SOUTH KENSINGTON
+44 (0)20 7930 6074
NORFOLK
+44 (0)1263 710 221
Charles Bingham-Newland
PETWORTH
+44 (0)1798 344 440
Mark Wrey
YORKSHIRE ET NORD DE L'ANGLETERRE
+44 (0)1423 509 699
Thomas Scott, F.S.A

RUSSIE
MOSCOU
Anastasia Volobueva
+7 495 937 5525

SINGAPOUR
+65 6235 3828
Tang Wen Li

SUISSE
• GENEVE
+41 (0)22 319 1766
Evelyne de Proyart
• ZURICH
+41 (0)44 268 1010
Dirk Boll

TAIWAN
TAIPEI
+886 2 2736 3356
Ada Ong

THAILANDE
BANGKOK
+ 66 2 652 1097
Yaovanee Nirandara

TURQUIE
ISTANBUL
+90 532 582 4895
Zeynep Kayhan Consultant)

DÉPARTEMENTS SPÉCIALISÉS ET AUTRES SERVICES DE CHRISTIE'S

DÉPARTEMENTS

AFFICHES
PAR: +33 (0)1 40 76 83 82
SK: +44 (0)20 7752 3208

ANTIQUITÉS
PAR: +33 (0)1 40 76 83 82
SK: +44 (0)20 7752 3219

APPAREILS PHOTO ET INSTRUMENTS D'OPTIQUE
SK: +44 (0)20 7752 3279

ARMES ANCIENNES ET MILITARIA
PAR: +33 (0)1 40 76 83 82
KS: +44 (0)20 7752 3119

ART AFRICAIN, OCÉANIEN ET PRÉCOLOMBIEN
PAR: +33 (0)1 40 76 83 86

ART ANGLO-INDIEN
KS: +44 (0)20 7389 2570

ART BRITANNIQUE DU XXEME SIECLE
KS: +44 (0)20 7389 2684

ART CHINOIS
PAR: +33 (0)1 40 76 85 64
KS: +44 (0)20 7389 2577

ART CONTEMPORAIN
PAR: +33 (0)1 40 76 85 92
KS: +44 (0)20 7389 2920

ART CONTEMPORAIN INDIEN
KS: +44 (0)20 7389 2409

ART D'APRES-GUERRE
PAR: +33 (0)1 40 76 85 92
KS: +44 (0)20 7389 2450

ART DES INDIENS D'AMÉRIQUE
NY: +1 212 606 0536

ART IRLANDAIS ET BRITANNIQUE
KS: +44 (0)20 7389 2682

ART ISLAMIQUE
PAR: +33 (0)1 40 76 85 84
KS: +44 (0)20 7389 2700

ART JAPONAIS
PAR: +33 (0)1 40 76 85 64
KS: +44 (0)20 7389 2591

ART LATINO-AMÉRICAIN
PAR: +33 (0)1 40 76 84 17
NY: +1 212 636 2150

ART RUSSE
PAR: +33 (0)1 40 76 84 03
SK: +44 (0)20 7752 2662

ARTS ASIATIQUES
PAR: +33 (0)1 40 76 85 64

ARTS DÉCORATIFS DU XXEME SIECLE
PAR: +33 (0)1 40 76 86 21
KS: +44 (0)20 7389 2140

BIJOUX
PAR: +33 (0)1 40 76 85 81
KS: +44 (0)20 7389 2383

CADRES
SK: +44 (0)20 7389 2763

CÉRAMIQUES EUROPÉENNES ET VERRE
PAR: +33 (0)1 40 76 86 02
SK: +44 (0)20 7752 3026

COSTUMES, TEXTILES, ÉVENTAILS ET BAGAGES
PAR: +33 (0)1 40 76 83 82
SK: +44 (0)20 7752 3215

DESSINS ANCIENS ET DU XIXEME SIECLE
PAR: +33 (0)1 40 76 83 59
KS: +44 (0)20 7389 2251

ESTAMPES ET LITHOGRAPHIES
PAR: +33 (0)1 40 76 85 71
KS: +44 (0)20 7389 2328

FUSILS
PAR: +33 (0)1 40 76 83 82
KS: +44 (0)20 7389 2025

HORLOGERIE
PAR: +33 (0)1 40 76 83 82
KS: +44 (0)20 7389 2224

ICONES
PAR: +33 (0)1 40 76 83 82
SK: +44 (0)20 7752 3261

INSTRUMENTS DE MUSIQUE
PAR: +33 (0)1 40 76 83 82
SK: +44 (0)20 7752 3365

INSTRUMENTS ET OBJETS DE MARINE
PAR: +33 (0)1 40 76 83 82
SK: +44 (0)20 7389 2782

INSTRUMENTS SCIENTIFIQUES
PAR: +33 (0)1 40 76 83 82
SK: +44 (0)20 7752 3284

LIVRES ET MANUSCRITS
PAR: +33 (0)1 40 76 85 99
KS: +44 (0)20 7389 2158

MARINES
PAR: +33 (0)1 40 76 83 82
SK: +44 (0)20 7752 3290

MINIATURES ET OBJETS DE VITRINE
PAR: +33 (0)1 40 76 83 82
KS: +44 (0)20 7389 2347

MOBILIER AMÉRICAIN
NY: +1 212 636 2230

MOBILIER ANCIEN ET OBJETS D'ART
PAR: +33 (0)1 40 76 83 99
KS: +44 (0)20 7389 2482

MOBILIER ET OBJETS DE DESIGNERS
PAR: +33 (0)1 40 76 86 21
SK: +44 (0)20 7389 2142

MOBILIER ET SCULPTURES DU XIXEME SIECLE
PAR: +33 (0)1 40 76 83 99
KS: +44 (0)20 7389 2080

MONTRES
PAR: +33 (0)1 40 76 85 81
SK: +44 (0)20 7752 3268

OEUVRES SUR PAPIER BRITANNIQUES
KS: +44 (0)20 7389 2278

OEUVRES TOPOGRAPHIQUES
PAR: +33 (0)1 40 76 85 99
KS: +44 (0)20 7389 2040

ORFEVRERIE
PAR: +33 (0)1 40 76 86 24
KS: +44 (0)20 7389 2666

PHOTOGRAPHIES
PAR: +33 (0)1 40 76 84 16
SK: +44 (0)20 7752 3006

SCULPTURES
PAR: +33 (0)1 40 76 85 73
KS: +44 (0)20 7389 2331

SOUVENIRS DE LA SCENE ET DE L'ÉCRAN
SK: +44 (0)20 7752 3275

TABLEAUX AMÉRICAINS
NY: +1 212 636 2140

TABLEAUX ANCIENS ET DU XIXEME SIECLE
PAR: +33 (0)1 40 76 85 87
KS: +44 (0)20 7389 2086

TABLEAUX AUSTRALIENS
KS: +44 (0)20 7389 2040

TABLEAUX BRITANNIQUES (1500–1850)
KS: +44 (0)20 7389 2945

TABLEAUX DU XXEME SIECLE
PAR: +33 (0)1 40 76 85 92
SK: +44 (0)20 7752 3218

TABLEAUX IMPRESSIONNISTES ET MODERNES
PAR: +33 (0)1 40 76 8389
KS: +44 (0)20 7389 2452

TABLEAUX DE L'ÉPOQUE VICTORIENNE
KS: +44 (0)20 7389 2468

TAPIS
PAR: +33 (0)1 40 76 8403
KS: +44 (0)20 7389 23 70

TIRE-BOUCHONS
PAR: +33 (0)1 40 76 83 82
SK: +44 (0)20 7752 3263

VINS ET ALCOOLS
PAR: +33 (0)1 40 76 83 97
SK: +44 (0)20 7752 3366

SERVICES LIÉS AUX VENTES

CHRISTIE'S FINE ART SECURITY SERVICES
TEL: +44 (0)20 7662 0609
FAX: +44 (0)20 7978 2073
CFASS@CHRISTIES.COM

COLLECTIONS D'ENTREPRISES
TEL: +33 (0)1 40 76 86 27
FAX: +33 (0)1 40 76 85 51
FADAM@CHRISTIES.COM

INVENTAIRES
TEL: +33 (0)1 40 76 85 66
FAX: +33 (0)1 40 76 85 65
PMOTHES@CHRISTIES.COM

SERVICES FINANCIERS
TEL: +33 (0)1 40 76 85 78
FAX: +33 (0)1 40 76 85 57
BPASQUIER@CHRISTIES.COM

SUCCESSIONS ET FISCALITÉ
TEL: +33 (0)1 40 76 85 78
FAX: +33 (0)1 40 76 85 57
BPASQUIER@CHRISTIES.COM

VENTES SUR PLACE
TEL: +33 (0)1 40 76 85 98
FAX: +33 (0)1 40 76 85 65
LGOSSET@CHRISTIES.COM

AUTRES SERVICES

CHRISTIE'S EDUCATION
LONDRES
TEL: +44 (0)20 7665 4350
FAX: +44 (0)20 7665 4351
EDUCATION@CHRISTIES.COM
NEW YORK
TEL: +1 212 355 1501
FAX: +1 212 355 7370
CHRISTIESEDUCATION@CHRISTIES.EDU

CHRISTIE'S GREAT ESTATES (IMMOBILIER)
TEL: +33 (0)1 40 76 83 63
FAX: +33 (0)1 40 76 84 01
EVIDAL@CHRISTIES.COM

CHRISTIE'S IMAGES
TEL: +44 (0)20 7582 1282
FAX: +44 (0)20 7582 5632
IMAGESLONDON@CHRISTIES.COM

ABBRÉVIATIONS UTILISÉS
KS: Londres, King Street • NY: New York, Rockefeller Plaza • PAR: Paris, Avenue Matignon • SK: Londres, South Kensington

ORDRE D'ACHAT

Collection Yves Saint Laurent et Pierre Bergé

LUNDI 23 FEVRIER–MERCREDI 25 FEVRIER

Le Grand Palais, Paris
CODE: MOUJIK NUMÉRO: 1209

Laisser des ordres d'achat en ligne sur christies.com

PALIERS D'ENCHERES

de 0 à 100 Euros	par 5 ou 10 Euros
de 100 à 200 Euros	par 10 Euros
de 200 à 300 Euros	par 20 Euros
de 300 à 500 Euros	par 20 ou 20, 50, 80 Euros
de 500 à 1.000 Euros	par 50 Euros
de 1.000 à 2.000 Euros	par 100 Euros
de 2.000 à 3.000 Euros	par 200 Euros
de 3.000 à 5.000 Euros	par 200 ou 200, 500, 800 Euros
de 5.000 à 10.000 Euros	par 500 Euros
de 10.000 à 20.000 Euros	par 1.000 Euros
de 20.000 à 30.000 Euros	par 2.000 Euros
de 30.000 à 50.000 Euros	par 2.000 ou 2.000, 5.000, 8.000 Euros
de 50.000 à 100.000 Euros	par 5.000 Euros
de 100.000 à 200.000 Euros	par 10.000 Euros
Au-dessus de 200,000 Euros	à la discrétion du commissaire-priseur habilité

Résultats des Ventes: +33 (0)1 40 76 85 61

Christie's se charge d'exécuter les ordres d'achat qui lui sont confiés en particulier pour les amateurs ne pouvant assister à la vente. Ni Christie's, ni ses employés ne pourront être tenus responsables en cas d'erreurs éventuelles et ces enchères seront en accord avec les conditions de la vente imprimées en fin de catalogue. Lorsque deux ordres d'achat sont identiques, la priorité revient au premier ordre reçu. En cas d'adjudication, le prix à payer sera le prix marteau ainsi que les frais, au taux en vigueur au moment de la vente, la TVA payable sur les lots et/ou les frais ainsi que tous débours dus à Christie's (voir la section "Informations importantes pour les acheteurs"). Afin de faciliter l'enregistrement des enchères et la livraison des objets, les acheteurs potentiels devront communiquer leurs références bancaires ou toutes autres références nécessaires suffisamment à l'avance afin qu'il soit possible de les vérifier avant la vacation.



Merci de bien vouloir transmettre les ordres d'achat au moins 24 heures avant le début de la vente.
Tel: +33 (0)1 40 76 84 13 • Fax: +33 (0)1 40 76 85 51 • En ligne www.christies.com

NUMÉRO DE CLIENT | NUMÉRO DE VENTE 1209

NOM

ADRESSE

TÉLÉPHONE | PORTABLE

FAX (Important) | EMAIL

○ Cochez cette case si vous ne souhaitez pas recevoir d'informations par e-mail sur nos ventes à venir

SIGNATURE

Si vous n'avez encore jamais enchéri ou vendu avec Christie's, nous vous remercions de bien vouloir nous fournir les documents suivants:

· Personne physique: une pièce d'identité officielle (permis de conduire, carte d'identité ou passeport), et si ledit document ne les contient pas, une preuve de son adresse actuelle, telle qu'une facture d'électricité ou une attestation bancaire.
· Sociétés: un KBis
· Pour toutes autres structures commerciales telles que des trusts, des sociétés offshore ou des sociétés en nom collectif, merci de bien vouloir contacter le Christie's Credit Department au +33 (0) 1 40 76 83 77 ou au +44 (0)20 7839 2825 afin d'obtenir conseil sur l'information devant être fournie.
· Si vous vous enregistrez en vue d'enchérir pour le compte d'un tiers qui n'a jamais enchéri ou vendu avec Christie's, nous vous remercions de nous fournir une pièce d'identité officielle attestant de votre propre identité mais également une pièce d'identité officielle attestant de l'identité du tiers, ainsi que le pouvoir signé par ledit tiers en votre faveur.

Les nouveaux clients, les clients n'ayant pas enchéri avec l'un des bureaux de Christie's au cours des deux dernières années, ainsi que ceux souhaitant enchérir pour un montant supérieur à des enchères antérieures, devront fournir une référence bancaire. Nous vous remercions également de bien vouloir remplir la section ci-après avec vos coordonnées bancaires :

BANQUE

ADRESSE

TÉLÉPHONE

NUMÉRO DU COMPTE

CODE BANQUE / CODE GUICHET

MERCI DE BIEN VOULOIR ÉCRIRE LISIBLEMENT

Numéro de lot (dans l'ordre)	Enchère maximum EURO (sans les frais acheteur)	Numéro de lot (dans l'ordre)	Enchère maximum EURO (sans les frais acheteur)

ABSENTEE BIDS FORM

COLLECTION YVES SAINT LAURENT ET PIERRE BERGÉ

MONDAY 23 FEBRUARY–WEDNESDAY 25 FEBRUARY

Le Grand Palais, Paris
CODE: MOUJIK NUMÉRO: 1209

Leave bids online at christies.com

BIDDING INCREMENTS
Bidding generally opens below the low estimate and advances in increments of up to 10%, subject to the auctioneer's discretion. Absentee bids that do not conform to the increments set below may be lowered to the next bidding interval.

0 to 100 Euros	by 5 or 10 Euros
100 to 200 Euros	by 10 Euros
200 to 300 Euros	by 20 Euros
300 to 500 Euros	by 20 or 20, 50, 80 Euros
500 to 1.000 Euros	by 50 Euros
1.000 to 2.000 Euros	by 100 Euros
2.000 to 3.000 Euros	by 200 Euros
3.000 to 5.000 Euros	by 200 or 200, 500, 800 Euros
5.000 to 10.000 Euros	by 500 Euros
10.000 to 20.000 Euros	by 1.000 Euros
20.000 to 30.000 Euros	by 2.000 Euros
30.000 to 50.000 Euros	by 2.000 or 2.000, 5.000, 8.000 Euros
50.000 to 100.000 Euros	by 5.000 Euros
100.000 to 200.000 Euros	by 10.000 Euros
above 200,000 Euros	at auctioneer's discretion

Auction Results: +33 (0)1 40 76 85 61

Christie's will use reasonable efforts to carry out written bids delivered by clients who are not present at the auction in person. Nor Christie's nor its employees can be held liable for errors in connection with an absentee bid, and the execution of absentee bids will be made in accordance with the Conditions of Sale included in the catalogue. When two absentee bids are identical, priority goes to the first one received. If your bid is successful, the purchase price payable shall be the aggregate of the final bid, the buyer's premium, at the then applicable rate at the date of the sale, any V.A.T. chargeable on the final bid and such premium and/or any expenses due to Christie's (in accordance with the section "Buying at Christie's). To ensure that bids will be accepted and that delivery of lots is not delayed, intending buyers should supply bank or other suitable references to Christie's. The references should be supplied in good time to be taken up before the sale.



Absentee bids must be received at least 24 hours before the auction begins. Christie's will confirm all bids received by fax by return fax. If you have not received confirmation within one business day, please contact the Bid Department.
Tel: +33 (0)1 40 76 84 13 - Fax: +33 (0)1 40 76 85 51 - Online: christies.com

1209

CLIENT NUMBER (IF APPLICABLE) SALE NUMBER

BILLING NAME (PLEASE PRINT)

ADDRESS

POST CODE

DAYTIME TELEPHONE EVENING TELEPHONE

FAX (IMPORTANT) EMAIL

○ Please tick if you prefer not to receive information about our upcoming sales by e-mail

SIGNATURE

If you have not previously bid or consigned with Christie's, please attach copies of the following documents:

- Individuals: government-issued photo identification (such as a photo driving licence, national identity card or passport) and, if not shown on the ID document, proof of current address, for example a utility bill or bank statement.
- Corporate clients: a certificate of incorporation.
- For other business structures such as trusts, offshore companies or partnerships, please contact Christie's Credit Department at +33 (0) 1 40 76 83 77 or at +44 (0) 20 7839 2825 for advice on the information you should supply.
- If you are registering to bid on behalf of someone who has not previously bid or consigned with Christie's, please attach identification documents for yourself as well as the party on whose behalf you are bidding, together with a signed letter of authorization from that party.

New clients, clients who have not made a purchase from any Christie's office within the last two years and those wishing to spend more than on previous occasions will be asked to supply a bank reference. We also request that you complete the section below with your bank details:

Name of Bank(s)

Address of Banks(s)

Bank Telephone Number

Account Number(s) Name of Account Officer(s)

PLEASE PRINT CLEARLY

Lot number (in numerical order)	Maximum Bid EURO (excluding buyer's premium)	Lot number (in numerical order)	Maximum Bid EURO (excluding buyer's premium)

If you are registered within the European Community for VAT/IVA/TVA/BTW/MWST/MOMS Please quote number below:

Collection Yves Saint Laurent et Pierre Bergé

Meubles et Objets d'Art provenant de "Château Gabriel", Deauville

Vente à Paris les 17, 18 et 19 novembre 2009







INDEX

B
BÖCKLIN, A. 89
BURNE-JONES, E. 90, 91, 93

D
DAVID, J.-L. 77
DELACROIX, F.-V.-E. 82
DES MARES LE VIEUX, P. 70

D
ECOLE ALLEMANDE,
DEBUT DU XVIEME SIECLE 70

F
FONTEBASSO, F. S. 75

G
GAINSBOROUGH, T. 76
GÉRICAULT, T. 83, 84, 85, 86, 87
GROS, BARON A.- J. 88

H
HALS, F. 73
DE HOOCH, P. 71

I
INGRES, J.-A.-D. 78, 79, 80, 81

N
NUOVOLONE, C. F. 74

R
ROSSETTI, D. G. 92

V
VON STUCK, F. 94
DE VOS, C. 72

CHRISTIE'S FRANCE

Imprimé en Angleterre





